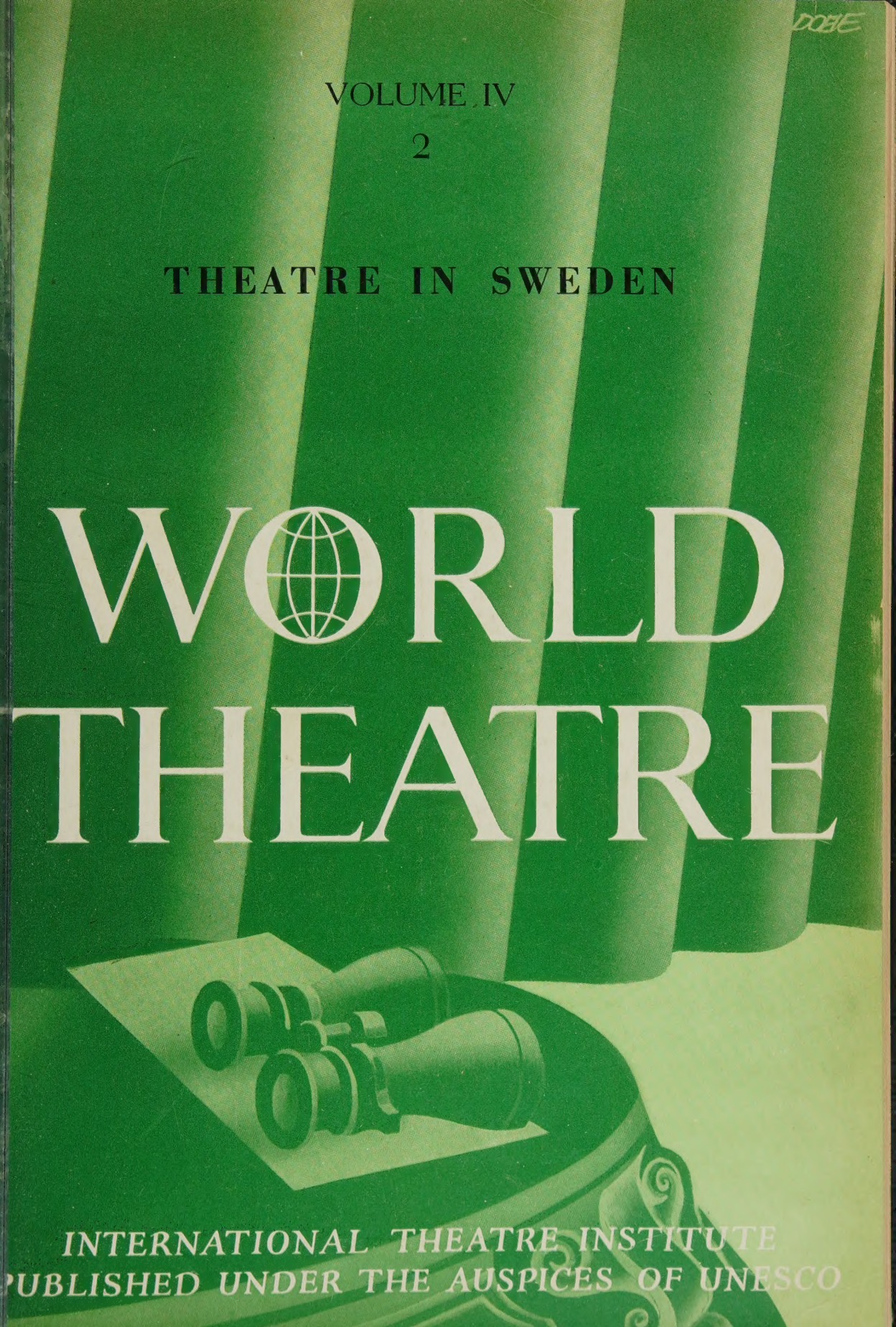
DOBE

VOLUME IV
2

THEATRE IN SWEDEN

WORLD THEATRE



INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
PUBLISHED UNDER THE AUSPICES OF UNESCO

DIFFUSEURS

ALLEMAGNE
Verlag E. A. Seemann, Neuenhöfer Allee 17, Köln-Sülz.
Deutsch-Französischer Buchdienst, Gutenberg-Platz 1, Mainz.
W.E. Saarbach G.M.B.H., Gereonstrasse 25-29, Köln I.

AUSTRALIE
Continental Bookshop, 300, Little Collins Street, Melbourne C. I.
Grahame Book Company, 39-49, Martin Place, Sydney.

BELGIQUE
ELSEVIER S.A., 26, Chaussée de Charleroi, Bruxelles.
Olivier Perrin, 87, Avenue Lepoutre, Bruxelles.

CANADA
Périodica, 5112, Avenue Papineau, Montréal 34.
International Trade Press, 99, King Street West, Toronto.
Fernand Richer Enrg, 3440, Côte des Neiges, Montréal.

ESPAGNE
Libros, Fuenclara, 2, Aparto 142, Zaragoza.

ETATS-UNIS
Theatre Arts Books, 224, West 4th Street, New-York 14 N. Y.

FRANCE et L'UNION FRANÇAISE
ELSEVIER S.A., 51, rue des Archives, Paris III.

INDES
Oxford Library, Book Shop, Park Street, Calcutta.

ITALIE
Messaggerie Italiana, Via P. Lomazzo 52, Milan.
Inter Orbis, Piazza Diaz 1, Milan

JAPON
Centre du Livre Français, S.E.F. Building 4-16, Chome Muromachi Nihon bashi Chuo-ku, Tokio.

NORVEGE
A.S. Narvesens Kioskkompani, Box 125, Oslo.

PAYS-BAS
ELSEVIER Uitgevers Mij., Spuistraat 110, Amsterdam.

PORTUGAL
Livraria Bertrand, 73-75, Rua Garrett, Lisboa.

ROYAUME-UNI
The Continental Publishers Ltd., 34, Maiden Lane, Bedford Street, London W.C. 2.

SUEDE
A.B. Sandberg Bokhandel, Sturegatan 8, Stock-Wennergren-Williams A.B., Box 657, Stockholm 1.
C.E. Fritze, Fredsgatan 2, Stockholm 16.

SUISSE
Office du Livre, 6, Rue du Temple, Fribourg.
Europa Verlag A.G., 5, Ramisstrasse, Zurich.

ADMINISTRATION
ELSEVIER S.A.
26, Chaussée de Charleroi, Bruxelles
C.C.P. 962.48 — Banque : Kredietbank
Tél. 37.30.24

Diffusion
pour la France et l'Union française
ELSEVIER S.A.
51, rue des Archives, Paris III
C.C.P. 8756-18 — Tél. ARChives 47-94

PRIX DE VENTE

		Abonnement	le n°
Allemagne	D.M.	15.—	4.—
Australie	A.£	1/10/-	-/9/-
Belgique	F.B.	150.—	45.—
Espagne	Pst.	130.—	40.—
Etats-Unis	$	3,50	1.—
France	F.F.	1.050.—	300.—
Pays-Bas	Fl.	12.—	3.50
Norvège	N.Kr.	26.—	7.00
Royaume-Uni ..	Sh.	25/-	6/6
Suède	S.Kr.	18.50	5.—
Suisse	F.Ss.	15.60	4.70

I.T.I. NATIONAL CENTRES

* * *

LES CENTRES NATIONAUX DE L'I.T.I.

AUSTRALIE .....Australian National Centre for the I.T.I., c/o Commonwealth Office of Education, Box 3879, G.P.O. Sydney.

AUTRICHE .....Prof. Wilhelm Schmidt, Maria Theresienstrasse, 11, Vienne IX.

BELGIQUE .....M. Herman Teirlinck, 40 boulevard du Régent, Bruxelles.

BRESIL .....M. Daniel da Silva Rocha, p/a SBAT, 97/III Av. Almirante Barroso, Rio de Janeiro.

CHILI .....M. Agustin Siré, p/a Théâtre Expérimental, Université du Chili, Santiago du Chili.

CUBA .....M. Francisco Morin, Mission 208, Habana.

DANEMARK .....M. Svend Fridberg, Nyvej I B, Copenhague.

EQUATEUR .....Mme. Maruja Espinosa de Darquea, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 332 av. Mariano Aguilera, Quito.

ESPAGNE .....D. Guillermo Diaz-Plaja, Ecole Supérieure d'Art Dramatique, Calle S. Bernardo 44, Madrid.

ETATS-UNIS .....Mr. Clarence Derwent, c/o ANTA, 1545 Broadway, New York 36, N.Y.

FINLANDE .....M. Eino Kalima, Vuorikatu 6 A 3, Helsinki.

FRANCE .....M. Benoît-Léon Deutsch, 7 rue du Helder, Paris 9e.

GRECE .....M. Basile Logothetidis, Théâtre « Costa Moussouri », Place Karytsi, Athènes.

INDES .....Mrs. Kamaladevi Chattopadhyaya, 5/90 Connaught Circus New Delhi.

ISRAEL .....M. Aharon Messkin, Habimah Theatre, POB 222, Tel-Aviv.

ITALIE .....M. Giovanni di Giura, c/o E.I.S.T., 11 via Molise, Rome.

JAPON .....Seiichiro Takahashi, Kabuki-za Theatre, Ginza-higashi, Chuo-ku, Tokyo.

MEXIQUE .....M. Celestino Gorostiza, Palacio de Bellas Artes, Departamento de Teatro, Mexico D.F.

NOUVELLE ZELANDE .....M. R. C. Morpeth, Box 857, Drama Council, Wellington.

NORVEGE .....M. Axel-Otto Normann, Det Nye Teater, Oslo.

PAYS-BAS .....Jhr. Mr. P.J.W. de Brauw, Noordeinde 130, La Haye.

POLOGNE .....M. Juliusz Starzynski, Institut d'Art, Krakowskie Przedmescie 17, Varsovie.

ROYAUME-UNI ...Viscount Esher, 7 Goodwin's Court, St. Martin's Lane, London W C 2.

SUEDE .....M. Axel Gjores, Drottningholms Teatermuseum, Linnegatan,7 Stockholm.

SUISSE .....Dr. Max Gertsch, Konkordiastrasse 14, Zurich.

TURQUIE .....M. Muhsin Ertugrul, Unesko Burosü, Ataturk Bulvari 273 Ankara.

UNION SUD-AFRICAINE M. L. Schach, c/o National Theatre Organization, 616 Park Street, Arcadia, Pretoria.

URUGUAY .....M. Ovidio Fernandez Rios, Casa del Teatro, Juan D. Jackson 1132, Montevideo.

YOUGOSLAVIE ...M. Milan Bogdanovic, 7, Francuska Ul, Belgrade.

SECOND CLASS MAILING PRIVILEGE. — SPRING 1955. — WORLD THEATRE is published four times a year by Elsevier S.A., 26, Chaussée de Charleroi, Brussels, Belgium, and distributed in the United States by Theatre Arts Books, 224, West 4th Street, New-York. Subscription $ 3,50; $ 1.- a copy. Entered as second class matter at the Post Office at New-York, N.Y.

VOLUME IV, 2

LE THÉATRE DANS LE MONDE

WORLD THEATRE

A quarterly review published by
THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
with the assistance of Unesco

Revue trimestrielle publiée par
L'INSTITUT INTERNATIONAL DU THEATRE
avec le concours de l'Unesco

☆

HONORARY PRESIDENTS PRESIDENTS D'HONNEUR
J.B. Priestley, Llewellyn Rees, A.O. Normann

PRESIDENT 1953-1955
Jhr. P. J. W. de Brauw

☆

EDITOR — REDACTEUR EN CHEF
RENE HAINAUX
24, avenue de l'Atlantique, Bruxelles (Belgique)

☆

EXECUTIVE COMMITTEE COMITE EXECUTIF
PRESIDENT • PRESIDENT
Jean Darcante *(France)*

VICE-PRESIDENTS • VICE-PRESIDENTS
Milan Bogdanovic *(Yugoslavia - Yougoslavie)*
Jhr. P. J. W. de Brauw *(Netherlands - Pays-Bas)*

MEMBERS • MEMBRES
Armand Salacrou *(France)*, Dora Stratou *(Greece - Grèce)*,
Lalit Mohan Janmadas *(India - Inde)*, Vincenzo Torraca *(Italy - Italie)*
Vittorio de Sica *(Italy - Italie)*, Octavio Paz *(Mexico - Mexique)*
Axel-Otto Normann *(Norway - Norvège)*, Max Gertsch *(Switzerland - Suisse)*
Llewellyn Rees *(United Kingdom - Royaume-Uni)*
Peter Ustinov *(United Kingdom - Royaume-Uni)*, Rosamond Gilder *(U.S.A. - Etats-Unis)*

☆

SECRETARY GENERAL OF THE I.T.I. SECRETAIRE GENERAL DE L'I.I.T.
André Josset
Unesco House - Maison de l'Unesco, 19, avenue Kléber, Paris (XVIe)

☆

EDITORIAL COMMITTEE COMITE DES PUBLICATIONS
PRESIDENT
Kenneth Rae *(United Kingdom - Royaume-Uni)*

MEMBERS • MEMBRES
Paul-Louis Mignon *(France)*
Oskar Wälterlin *(Switzerland - Suisse)*, Rosamond Gilder *(U.S.A. - Etats-Unis)*

PUBLISHER ELSEVIER EDITEUR
26, Chaussée de Charleroi, Bruxelles

THEATRE IN SWEDEN **LE THÉATRE EN SUÈDE**

SUMMARY ★ *SOMMAIRE*

EDITORIAL, *by René Hainaux* 3 — EDITORIAL, *par René Hainaux*

THE IMPORTANCE OF THE PRODUCER, *by Nils Beyer* 5 — IMPORTANCE DE LA MISE EN SCENE, *par Nils Beyer*

TWO DRAMATISTS : Pär Lagerkvist and Hjalmar Bergman, *by Agne Beijer* 14 — DEUX AUTEURS : Pär Lagerkvist et Hjalmar Bergman, *par Agne Beijer*

RADIO IN THE SERVICE OF THE THEATRE, *by Palle Brunius* 25 — LA RADIODIFFUSION AU SERVICE DU THEATRE, *par Palle Brunius*

STAGE DECORATION, *by Gustaf Hilleström* 27 — LA DECORATION THEATRALE, *par Gustaf Hilleström*

OPERA, *by Julius Rabe* 43 — L'OPERA, *par Julius Rabe*

PRESENT TRENDS IN THE BALLET, *by Dan Lipschütz* 49 — TENDANCES ACTUELLES DU BALLET, *par Dan Lipschütz*

SUBSIDIES TO THE THEATRE, *by G.Z. Topelius* 57 — SUBSIDES AU THEATRE, *par G.Z. Topelius*

STANDING OF THE ACTOR, *By Berndt Philipson* 60 — CONDITION DU COMEDIEN, *par Berndt Philipson*

WORLD INFORMATION — *CHRONIQUES DU MONDE*

from Argentina, France, Peru, United Kingdom, U.S.A. 66 — *Argentine, Etats-Unis, France, Pérou, Royaume Uni.*

THE BALLET IN FRANCE, JAPAN, GERMANY, UNITED KINGDOM, U.S.A., U.S.S.R. — LE BALLET EN ALLEMAGNE, ETATS-UNIS, FRANCE, JAPON, ROYAUME-UNI, U.R.S.S., U.S.A.

COLLABORATORS - CORRESPONDENTS ★ COLLABORATEURS - CORRESPONDANTS

Members of the I.T.I. — **Membres de L'I.I.T.**

AUSTRALIA : Allan ASHBOLT; **AUSTRIA** : Hanns WINTER; **BELGIQUE** : Jean FRANCIS et Jan GROOTAERS; **BRAZIL** : J. KOSSOWSKI; **CHILI** : Emile H. DUFOUR; **CHINA** : A. C. SCOTT; **CUBA; CZECHOSLOVAKIA** : Jan KOPECKY; **DANEMARK** : Svend FRIDBERG; **ECUADOR; FINLANDE** : Toini HAVU; **FRANCE** : Paul-Louis MIGNON; **GREECE** : St. SPILIOTOPOULOS; **INDIA** : G. S. KHOSLA; **ISRAEL** : Haïm GAMZU; **ITALY** : Achille FIOCCO; **JAPAN** : Kihachi KITAMURA; **MEXICO** : Rafael SOLANA; **NETHERLANDS** : Françoise M. BRUIJN; **NEW-ZEALAND** : R. WALKER; **NORWAY** : Knut THOMASSEN; **POLAND** : Arnold SZYFMAN; **SWEDEN** : Dan LIPSCHUTZ; **SUISSE** : S. THEILACKER et Oskar WALTERLIN; **TURKEY; UNION of SOUTH AFRICA** : Léonard SCHACH; **UNITED KINGDOM** : Kenneth RAE and J.-C. TREWIN; **UNITED STATES of AMERICA** : Rosamond GILDER; **URUGUAY** : E. Acevedo SOLANO; **YUGOSLAVIA** : Marijan MATKOVIC.

Non-members of the I.T.I. — **Non-membres de l'I.I.T.**

ARGENTINE : J. O. PONFERRADA; **CANADA** : Guy BEAULNE; **GERMANY** : Ingvelde MULLER; **PERU** : Bernardo ROCA-REY; **UNION of the SOVIET SOCIALIST REPUBLICS** : SOVINFORMBURO.

EDITORIAL

THIS number has been compiled in close collaboration with the Swedish Centre of the I.T.I. which has enlisted on our behalf the assistance both of outstanding personalities and of the Swedish theatres in general. Lack of space has prevented us from using the whole of the very voluminous documentation assembled by the Centre's Secretary, Mr. Dan Lipschütz — a circumstance which we deeply regret and for which we offer our sincerest apologies to the authors concerned.

Sweden is the first country to which we have devoted a special number of our review, for in the last ten years the theatre there has made really exceptional progress. Public interest is growing at such a pace that it is almost impossible to satisfy it. Sweden is probably the only country in the world where actors are never out of work and where a dearth of actors between forty and sixty is bitterly regretted...

The State fulfils its responsibilities, in good years and in bad, by voting regular subsidies to the value of 10.000.000 Swedish kronor or approximatily £ 700.000, or 2.000.000 dollars. These funds are supplemented by grants from the different municipalities. Both national and municipal authorities have been feverishly engaged in building and modernizing theatres.

☆

How did Sweden become this theatre paradise ?

Sweden escaped the two wars. She was able to use the energy which other nations expended in defending themselves — and also alas in destroying one another — to better her circumstances. An intelligent use of leisure has long been advocated by Governmental authority which has not spared funds where culture was concerned.

Finally, Sweden quietly pursued a policy of theatrical decentralization and now she is reaping her reward.

Apart from the great theatres of Stockholm, five municipal theatres are constantly active and have drama schools attached to them. Furthermore the theatre reaches the remotest corners of the country, thanks to the itinerant

CE numéro a été réalisé en étroite collaboration avec le Centre Suédois de l'I.I.T., qui a obtenu le concours de personnalités choisies et de l'ensemble des théâtres suédois. L'abondante documentation ainsi rassemblée par le Secrétaire du Centre, M. Dan Lipschütz, n'a pu, faute de place, être entièrement utilisée, ce dont nous nous excusons auprès des auteurs.

La Suède est le premier pays auquel notre revue consacre un numéro spécial. C'est que le théâtre y a pris dans les dix dernières années un essor vraiment exceptionnel.

L'intérêt du public s'accroît si rapidement qu'il devient presque impossible de faire face à la demande. La Suède est peut-être le seul pays au monde où les acteurs ne sont jamais en chômage, où l'on se plaint amèrement de manquer de comédiens de 40 à 60 ans...

De son côté, l'Etat connaît ses devoirs. Le montant de ses subventions s'élève, bon an mal an, à 10.000.000 de couronnes, soit près de 700.000.000 de francs français, à quoi il faut ajouter d'importantes subventions municipales. Fiévreusement, les autorités nationales et municipales s'emploient à moderniser les salles de spectacles et à en construire de nouvelles.

☆

Comment expliquer que la Suède soit ainsi devenue une sorte de paradis du théâtre ?

Tout d'abord, la Suède a échappé aux dernières guerres. L'énergie que tant de peuples ont mise à se défendre — hélas ! aussi à se détruire — le peuple suédois l'a apportée à améliorer son sort. Un emploi intelligent des loisirs est depuis longtemps encouragé par des gouvernements qui n'ont pas été ménagers de leurs finances dès qu'il s'agissait de culture.

Enfin, la Suède poursuit depuis longtemps une politique de décentralisation théâtrale dont elle recueille aujourd'hui les fruits succulents.

Outre les grandes scènes de Stockholm, cinq théâtres municipaux sont en constante activité. L'art dramatique pénètre jusque dans les coins les plus reculés du pays, grâce

Riksteatern, founded in 1934, which gives nearly two thousand performances a year and is largely responsible, in the opinion of the Swedes themselves, for their present support of the theatre (1).

☆

Under these favourable conditions, it is not surprising to find the Swedish theatre attracting the most distinguished artists into its orbit. Some of Sweden's greatest painters have become designers for the stage. Poets and novelists are to be counted among her playwrights, including the recent Nobel Prize winner, Pär Lagerkvist.

It is all the more remarkable to find the Swedish theatre so widely and constantly open to foreign influences. Many plays by Anouilh, Sartre, Eliot, Fry, Greene and Ustinov have been performed in Sweden, often only a few months after production in their own countries and, in some cases, even before.

The great Americans, O'Neill, Maxwell Anderson, Tennessee Williams and Saroyan are well known, not only in the main theatres, but also on the provincial circuits. There is practically no play by Garcia Lorca which has not been performed. In Protestant Sweden there is no hesitation about playing Catholic propagandists such as Bernanos, Julien Green and others.

Men of the theatre in Sweden still consider that much remains to be done, for the public grows daily more exacting with regard to standards of repertoire, acting, production and stage design. The theatrical profession are doing everything in their power to prove worthy of the sympathetic interest they have aroused and to satisfy the desire for culture which it so powerfully implies.

For the Publications Committee,

notamment au Riksteatern, théâtre itinérant, fondé en 1934 et qui donne près de 2.000 représentations par an. De l'avis même des Suédois, le Riksteatern est pour beaucoup dans l'engouement du public pour l'art dramatique (1).

☆

Dans ce climat, on ne s'étonne plus d'apprendre que le théâtre suédois attire dans son orbe les collaborateurs les plus prestigieux. Quelques-uns des plus grands peintres suédois se sont faits décorateurs. Parmi les dramaturges se rencontrent poètes et romanciers, entre autres le récent Prix Nobel, Pär Lagerkvist.

Il n'en est que plus remarquable de voir les scènes suédoises constamment et largement ouvertes vers l'étranger. Les pièces d'Anouilh et Sartre, Eliot, Fry, Greene et Ustinov, Anderson, Miller, Williams et Saroyan y sont présentées quelques semaines seulement après la création dans leur pays d'origine. Pas une pièce de Garcia Lorca, autant dire, qui n'ait été jouée. Dans ce pays protestant, des propagandistes catholiques tels que Bernanos trouvent bon accueil.

Aux yeux des hommes de théâtre suédois, des progrès restent à accomplir. C'est que le progrès humain est sans limite...

C'est aussi que les exigences du public en ce qui concerne le répertoire, le jeu, la mise en scène, la décoration, deviennent chaque jour plus difficiles à contenter. C'est le souci du Théâtre Suédois de se montrer digne de l'intérêt et de la sympathie qui l'entourent, mais aussi de satisfaire la soif de culture dont cet intérêt porte le plus éclatant des témoignages.

Pour le Comité des Publications,

René HAINAUX
editor rédacteur en chef

(1) See article on the organization of the Riksteatern in « World Theatre » vol. II, nr 2.

(1) Un article sur le fonctionnement du Riksteatern a paru dans le Vol. II, n° 2 du « Théâtre dans le Monde ».

ABBREVIATIONS

N.B. The abbreviations in the photograph captions signify : M : producer (English) or director (American), D : designer, C : costumes, Ch : choreograph, P : photograph.

ABREVIATIONS

N.B. Les abréviations dans les légendes des photos signifient : M : metteur en scène, D : décorateur, C : costumes, Ch : chorégraphe, P : photographe.

THE IMPORTANCE OF THE PRODUCER

IMPORTANCE DU METTEUR EN SCÈNE

P : Almberg-Preinitz.

To Damascus I - Le Chemin de Damas I. Strindberg. M : Olof Molander. D : Sven-Erik Skawonius. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1937.

ONE of the foremost tasks of our theatre has been to keep a window open on the outside world. For two hundred years we played more foreign than Swedish drama in our country. But precisely for this reason we have been uncommonly receptive of outside ideas : we have been untrammelled by those venerable traditions which in other countries have been a great national asset, but also a frequent brake on development. Nor is there much fear of our becoming stultified in a Strindberg tradition for there is in Strindberg a rebellious, ruthlessly subjective genius,

DEPUIS toujours, le théâtre suédois a considéré comme essentiel de garder les fenêtres ouvertes sur le monde extérieur. Au cours des deux derniers siècles, on y a joué beaucoup plus de pièces étrangères que de pièces nationales. Cette attitude nous a rendus réceptifs aux idées du dehors, nous laissant libres de ces vénérables traditions qui, dans certains pays, font du théâtre un patrimoine national mais du même coup paralysent son développement. Nous ne risquons guère cette sclérose avec Strindberg : son génie rebelle, obstinément subjectif, le pré-

something which definitely precludes his fixation as a classic.

As regards production it was Per Lindberg who, thirty years ago, made a clean sweep of the old stage conventions and gave us the experience of acting as a colourful game played under the shimmering spotlights.

In any attempt to describe the Swedish theatre it is impossible to ignore Per Lindberg's contribution, for he was a pioneer of the first class theatrical productions which we enjoy today. After him Olof Molander became, and has remained, Sweden's master producer. He has now been working at the Royal Dramatic Theatre for a whole generation. None of the actors has proved a match for him. He has sometimes driven them to despair with his relentless régime. But at the same time he has been an incomparable instructor for those who found it possible to work with him — and they have included the greatest talents. For even with so tyrannical a martinet as Olof Molander every production is the result of individual wills coordinated to a common end. What he opposes implacably is that hollow vanity which Stanislavsky called « prostitute art ». Every gesture and intonation which lacks psychological justification is banned from his production of a play.

With all his force of imagination, Olof Molander's productions are built up with a cast iron logic that affords not the slightest room for the actor's inclination to improvise. He is a realist in matters of fact and of truth to material reality but at the same time he is able to give his productions that touch of ghostliness and magic which transforms them into dream visions outside of time and place. It is not for nothing that he has become our foremost Strindberg producer. The dream-plays that Strindberg wrote at the turn of the century are, as we know, characterized precisely by this strange mixture of realism and fantasy. This is what made them so incomprehensible at the time they were written when no theatre existed capable of releasing their peculiar poetry. To this day Olof Molander is engaged in completing the sequence of Strindberg dramas which he inaugurated twenty years ago with *A Dream Play*, and in which the high lights have been his productions of *The Folkunga Saga*, *The Ghost Sonata*, *To Damascus* and *The Great Highway*. A characteristic feature is the Swe-

servera toujours de devenir ce qu'on appelle un « classique ».

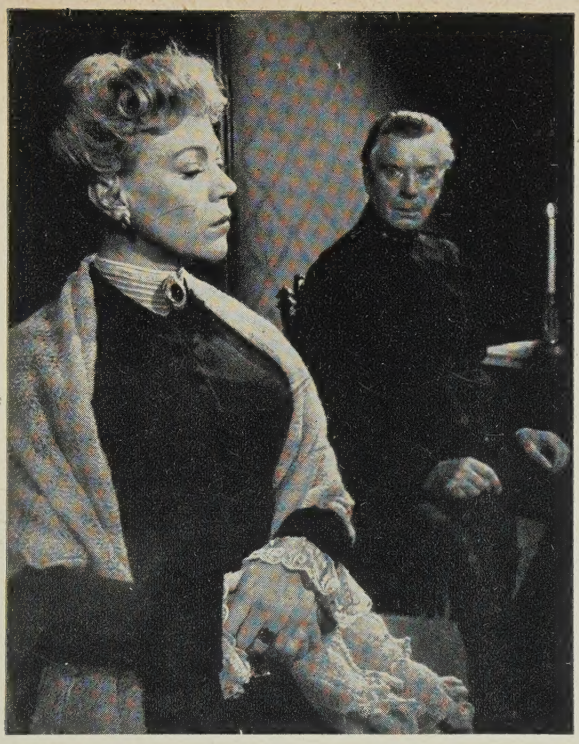
La mise en scène, c'est incontestablement Per Lindberg qui l'a affranchie, voici plus de trente ans, des conventions scéniques du temps d'Ibsen.

Le maître incontesté de la mise en scène fut ensuite et reste encore Olof Molander, qui travaille toujours activement depuis tant d'années — toute une génération ! — au Théâtre Royal Dramatique.

De tous les acteurs qui ont joué sous sa direction, aucun ne put résister à sa personnalité. Et s'il en conduisit parfois l'un ou l'autre au désespoir, par son impitoyable autorité, il fut un formateur incomparable pour ceux qui collaboraient avec lui et qui, du reste, s'affirmèrent toujours comme les plus grands talents. Car même pour un maître aussi tyrannique qu'Olof Molander, une représentation était le résultat d'une coordination des volontés au service d'une œuvre collective.

Ce qu'il a banni sans pitié de la scène, c'est cette *coquetterie* gratuite que déjà Stanislavski qualifiait de « prostitution de l'art ». Pour Molander, chaque geste, chaque intonation que ne motiverait pas une indication psychologique, doivent disparaître.

A sa force d'imagination, Olof Molander ajoute, dans ses mises en scène, une construction logique et une volonté de fer qui ne laissent aux acteurs aucune occasion d'improviser. Il est réaliste, certes, parce qu'il a le sens du concret. Mais il peut donner à ses réalisations cette touche de magie ou de féerie qui les transforme en visions de rêve, hors du temps et de l'espace. Ce n'est pas par hasard qu'il est devenu le spécialiste des œuvres de Strindberg. Les drames fantastiques que Strindberg écrivit au début du siècle se caractérisent, on le sait, par le mélange du réalisme et du rêve. (C'est cela même qui les rendit jadis incompréhensibles lorsqu'aucun théâtre n'était capable de mettre en valeur cette poésie étrange). Olof Molander est vraiment engagé dans l'exploration du répertoire strindbergien, qu'il commença, il y a vingt ans, avec *Le Songe* et continua notamment avec la mise en scène de *La Folkunga Saga*, *La Sonate des Spectres*, *Le Chemin de Damas* et *La Grand'route*. Signalons au passage qu'il leur a donné un ton, un accent proprement suédois, ou plutôt de Stockholm, qui restitue l'époque et le milieu que Strindberg prenait pour arrière-plan, lorsqu'il les conçut.



STRINDBERG AGAIN

☆——————★

TOUJOURS STRINDBERG

Irma Christenson and Lars Hanson in *The Father - Le Père*. Strindberg. M : Bengt Ekerot. D : Sven Fahlstedt. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1953.

P : Sven Järlas.

The Great Highway - La Grand-route. Strindberg. M : Olof Molander. M : Georg Magnusson. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1949.

A DREAM PLAY

☆

LE SONGE

M : Olof Molander. D : Marik Vos. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1955.

P : Beata Bergström.

1. Uno Henning (L'Avocat - The Lawyer). — 2. Gunn Wallgren (La fille d'Indra - Indra's Daughter), Jarl Kulle (L'Officier - The Officer). — 3. Rune Carlsten (Le Maître d'Ecole - The Schoolmaster), Jarl Kulle. — 4. Uno Henning, Gunn Wallgren. — 5. Olof Widgren (Le Poète - The Poet), Gunn Wallgren.

dish, or rather Stockholm tone he has given to these plays.

☆

His chief rival Alf Sjöberg is a film producer as well and doubtless known in this capacity to the European public. The unique pictorial sense revealed in his films also characterizes his productions for the stage. At their best they are breathtakingly lovely, and it is not always easy to decide whether the artist commissioned to make the decorations or Alf Sjöberg himself deserves most credit for the gorgeous spectacle. His settings for Shakespeare's comedies have an indescribable air of festivity, of sheer imaginative revelry, and no one in the Swedish theatre has given us anything like the glowing sensuality in his productions of Lorca's dramas of women. With his painter's vision he sees the whole play in his mind's eye from the start; after that it is a matter of coaxing the actors to melt into the rhythmical life of the flowing tableau he has conceived. His weakness is in treating them less as persons in a drama than as decorative elements in a picture.

Other producers beside Molander and Sjöberg work for the Royal Dramatic Theatre. Rune Carlsten for example, who is historically interested in old plays and in old styles of acting and exploits the charms of retrospect : Stig Torsslow, the most learned of our producers : Mimi Pollak whose taste is gay and gaudy : and the promising young Bengt Ekerot.

☆

The most talented producer of the younger generation is at the Municipal Theatre in Malmö. His name is Ingmar Bergman, and he really is possessed. As a film producer he is already well known abroad. But it is the stage which inspires in him a passion streaked with genius. Having overcome the « bizarrerie » of youth he is now shaping as a mature artist who by virtue of a fascinating personality can assert himself against old and experienced actors. Himself a playwright, Ingmar Bergman gives something strongly personal to every performance. He manœuvres like a wizard the whole machinery of

Le principal rival de Molander est un metteur en scène de cinéma autant que de théâtre, et sans doute plus connu du public européen : Alf Sjöberg. Le sens pictural qui fait le prix de ses films, on le retrouve dans ses mises en scène. Les plus réussies coupent le souffle par leur beauté, et l'on se demande parfois si c'est au décorateur, ou à Alf Sjöberg, qu'on doit ces splendeurs. Sjöberg a su imprimer aux comédies de Shakespeare une indescriptible fièvre de plaisir, un enchantement de féerie. Et personne, d'autre part, n'a traduit comme lui la sensualité rayonnante des drames féminins de Federico Garcia Lorca. Il *voit* la pièce en pensée dès le début de son travail, comme un peintre. Puis il s'agit d'obtenir des interprètes qu'ils se fondent — ses encouragements ou ses cajoleries aidant — dans le rythme de cette vivante œuvre d'art qu'il a conçue. Peut-être même est-ce la faiblesse de ce grand metteur en scène : il traite les personnages moins en personnages qu'en éléments décoratifs d'un mouvant tableau. Cependant, il a monté, ces dernières années, des œuvres où la psychologie du texte passait au premier plan. L'an dernier, dans sa reprise de *Brand* d'Ibsen, tout l'accent était porté sur les rapports du prêtre fanatique et de son admirable et patiente épouse. Le cadre était simplement un arrière-plan stylisé de montagnes.

A côté de Molander et de Sjöberg, d'autres metteurs en scène travaillent au Théâtre Royal Dramatique : Rune Carlsten, qui ranime le charme des œuvres du passé; Stig Torsslow, notre metteur en scène le plus savant; une femme, Mimi Pollak, qui a le sens des réalisations gaies et colorées; un jeune enfin, plein de promesses, Bengt Ekerot.

☆

La jeune génération, c'est au Théâtre Municipal de Malmö qu'elle montre, plus qu'ailleurs, ses talents. Ingmar Bergman semble particulièrement avoir le diable au corps. Il a réalisé des films qui l'ont lancé à l'étranger, mais la scène le possède tout entier et il y apporte une passion extraordinaire. Après avoir passé par les bizarreries de l'adolescence, il a atteint très vite une authentique maturité. Il affirme sa personnalité fascinante même devant des acteurs beaucoup plus âgés et expérimentés. Auteur dramatique lui-même, il marque chacune de ses réalisations d'une note très personnelle. Ing-

NEW WAYS OF PRODUCING TRAGEDY

☆

PRESENTATION NOUVELLE DE LA TRAGEDIE GRECQUE

P : Teigen.

Medea - Médée, Euripide. M : Olof Molander. D: Otte Sköld. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1934.

Olof Molander marked an important advance in getting away from the insipid marble-white neoclassicism with his *Medea.*

Olaf Molander fit un premier pas en avant, avec sa *Médée,* en s'éloignant de l'insipide néo-classicisme en marbre blanc.

Antigone. Sophocle. M : Olof Molander. D : Yngve Larson - Gunnar Gelbort. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1948. P : Järlas.

Antigone 48 and *Œdipus Rex*, three years later were presented by Molander in a pre-classical peasant atmosphere far removed from Sophocles' harmonie world of beauty.

Avec *Antigone* en 1948 et *Œdipe*, trois ans plus tard, Molander imposa un climat paysan presque intimiste, fort éloigné de la beauté sereine de Sophocle.

P : Järlas.

Œdipus Rex. Sophocle. M : Olof Molander. D : Georg Magnusson - Gunnar Gelbort, Dramatiska Teatern, Stockholm. 1951.

the theatre until he gets all the different voices united in his own melody.

☆

There are many other producers whose personalities deserve comment here. At Gothenburg Knut Ström, Torsten Hammaren and Helge Wahlgren vie with one another in ability and invention. The director of the Malmö theatre. Lars-Levi Laestadius, is also a producer.

Finally we should speak of the treasures of ingenuity expended in the Municipal Theatres such as those of Helsingfors, Norrköping and Uppsala. Here the available resources are not so valuable as the producer's capacity to make the most of them. For a simple folk song may be as genuine as a mighty cantata provided its intonation is pure.

(from an article by Nils BEYER)

mar Bergman joue en virtuose de toutes les voix du théâtre pour créer son propre chant.

Bien entendu, beaucoup d'autres metteurs en scène devraient être étudiés encore. A Göteborg (où Per Lindberg entama la rénovation de la scène), Knut Ström, Torsten Hammaren, Helge Wahlgren rivalisent d'imagination et d'adresse. A Malmö le directeur du Théâtre Municipal, Lars-Lévi Laestadius, fait également de la mise en scène.

Enfin, il faudrait dire les trésors d'invention qu'on dépense dans les Théâtres Municipaux de Helsingborg, de Norrköping ou d'Uppsala. Les ressources y sont parfois modestes et c'est aux metteurs en scène qu'il appartient d'en tirer le meilleur parti. Mais une simple chanson peut avoir autant de charme qu'une imposante cantate, si la mélodie en est pure...

(d'après un article de Nils BEYER)

Sven Milliander in *The Day of Judgement - Le Jour du Jugement.* Stig Dagerman. M : Bengt Ekerot. D : Carl Johan Ström. Stadsteatern, Göteborg. 1952.

A psychological conflict in a Swedish farming atmosphere.

La conception profondément pessimiste de Dagerman s'accompagne d'une poésie phosphorescente.

P : Georg Cassirer.

The Celebration is soon over - La Fête est bientôt finie. Axel Strindberg. M : Josef Halfen. D : Stig Nelson. Stadsteatern, Göteborg. 1951.

A play that combines a realistic drama and dream-play scenes.

Naturalisme et rêves se combinent dans cette description d'un échec.

P : Georg Cassirer.

Obedience - Soumission. Sivar Arner. M : Rune Carlsten. D : Yngve Larson. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1953.

A drama about sadistic impulses in public and private life.

Le drame du sadisme.

P : Jäälas.

THE PRODUCERS' INTEREST IN NEW PLAYS

☆

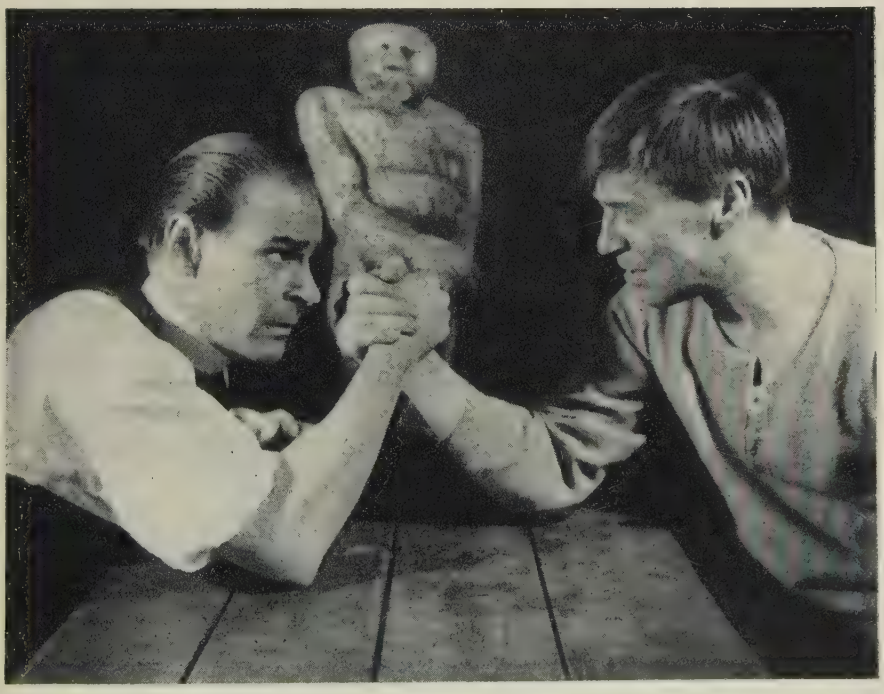
LES METTEURS EN SCÈNE AU SERVICE DES PIÈCES NOUVELLES

Beatrice, the Model - Modèle Béatrice. Tore Zetterholm. M : Alf Sjöberg. D : Asmund Arle. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1954.

A religious problem treated from the angle of fashion, in a department store.

La religion comme sujet d'engouement et la fausse idéalisation d'un être.

P : Järlas.



P : Järlas.

Henrik Schildt and Anders Ek in *Isak Juntti,* Björn-Erik Höijer. M : Bengt Ekerot. D : Sven Fahlstedt. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1954.

A conflict of primitive instincts in Laponia.

Un drame qui a pour cadre le désert de glaces.

TWO SWEDISH DRAMATISTS

DEUX AUTEURS SUÉDOIS

Pär Lagerkvist ☆ Hjalmar Bergman

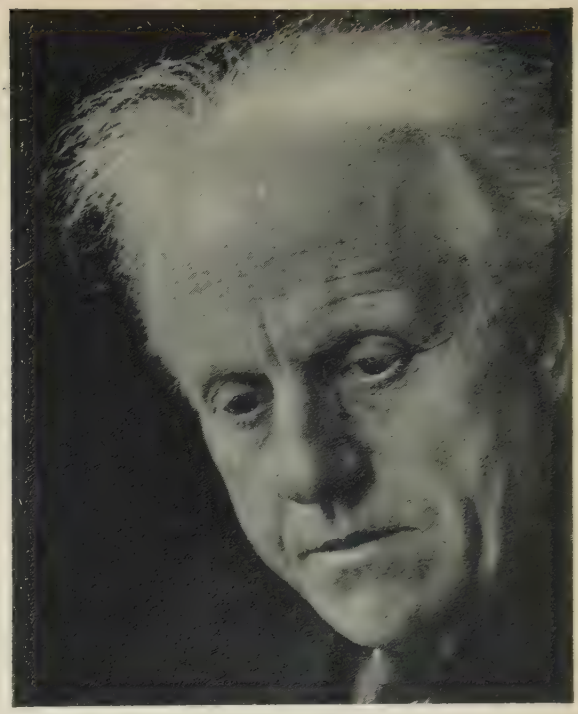
AGNE BEIJER

THE dramatist who figures most often in the Swedish repertoire is still August Strindberg. His chief works are as pertinent to our problems now as they were when they were written. In fact his later works — unfortunately the least known outside Sweden — the symbolic dramas, the intimate plays and the best of the plays about the Swedish kings, have become increasingly pertinent. This is in part due to the fact that these dramas have only developed their full impact through modern presentation due to the evolution of stage-technique and the new vision and methods of expressionism. But it is mostly due to the fact that two World Wars have so radically broken down the superficial optimistic belief in progress which prevailed before 1914, and against which the ageing Strindberg revolted. It was thus quite natural that the post-war generation should turn to Strindberg's symbolic dramas as their point of departure, both as regards outer form and inner vision. In 1917, Pär Lagerkvist, who in the 1920 s was to step forward as the most representative and profoundly original dramatist of his generation, asserted in a pamphlet against naturalism in the theatre, his belief in Strindberg's intimate technique as the only possible form for a renewal of drama.

When he later tried to realize this ideal in his own earliest plays it of course implied something more than a mere experiment in dramatic form. Like the whole generation then living through crucial years and reaching out for something to hold on to, he was hurt to the quick by the war and its aftermath.

LE dramaturge suédois le plus fréquemment joué est encore August Strindberg. Ses principaux ouvrages gardent toute leur actualité à l'égard de nos problèmes. En fait, on peut dire que ses dernières productions, qui malheureusement sont les moins connues à l'étranger : ses drames symbolistes, ses pièces intimistes et ses meilleurs drames sur les rois de Suède — ont gagné sans cesse en signification. Ceci est en partie dû au fait que ces drames ont livré tout leur message grâce à une nouvelle présentation scénique. Cette présentation fait la part de l'évolution technique et aussi des formes nées de l'expressionnisme. Mais cela est dû surtout au fait que deux guerres mondiales ont ruiné la croyance sottement optimiste dans le progrès, caractéristique de la période d'avant 1914 et contre laquelle Strindberg, dans ses vieux jours, se révoltait. Il était naturel que la génération d'après guerre se tournât vers ce même Strindberg et que ses drames symbolistes fussent pris comme un point de départ. Cela s'applique à la forme extérieure comme à la vision intérieure. Pendant la première guerre mondiale, Pär Lagerkvist qui, après 1920, allait se découvrir comme le dramaturge le plus représentatif et le plus original de cette génération, avait affirmé déjà (dans un pamphlet contre le naturalisme au théâtre) sa croyance dans la technique intimiste qu'avait adoptée Strindberg. Il y voyait la seule forme possible d'une vraie renaissance.

Quand, plus tard, Lagerkvist a essayé d'atteindre à cet idéal dans ses premières pièces, il tendait vers quelque chose de plus qu'une expérience touchant la forme dramatique.



Pär Lagerkvist

Photo by Lennart Nilsson

Portrait par Lennart Nilsson

He felt a need to shriek aloud. Here in Sweden, as in other countries, above all in Germany, this shriek developed into expressionistic drama, a direct, immediate, and burning reaction to contemporary events.

☆

Pär Lagerkvist's first play to be performed in a public theatre, the one-act *Heaven's Secret* (Intima teatern, 1921) was printed in a collection of poems and prose-poems entitled *Chaos*. In 1917 he had published a more ambitious five-act drama, *The Last Human Being*, and in 1918 three short one-act plays under the title *The Difficult Hour*, together with the dramatic manifesto referred to above. It would be a mistake to regard his dramatic productions during these years as primarily experiments in form. With all his interest in art, Lagerkvist is far from being an aesthete. The question he asked himself was this : Is there any meaning in all the suffering that has overtaken humanity ? Must we human beings be tortured in this way ? Is life radically evil ? This is the problem which constantly recurs in his work. His preoccupations are those of a non Christian theologian.

The expressionistic form, which he has never since adopted so consistently, came to

Toute une génération passait alors par les années décisives où la personnalité est en quête de quelque chose à quoi se raccrocher. Comme les autres, il était blessé au plus vif de son être par la guerre et par tout ce qui l'a suivie. Il sentait un besoin de crier bien haut. Ici, en Suède, comme dans d'autres pays et surtout en Allemagne, ce cri donna la vie au théâtre expressionniste : le choc direct, non amorti, tout chaud, des événements contemporains.

☆

La première pièce de Pär Lagerkvist qu'on ait représentée fut un acte : *Le Secret du Ciel* (Intima teatern, 1921). Elle fut insérée dans un recueil de poèmes et de proses ayant pour titre collectif : *Chaos*. Auparavant déjà, en 1917, Lagerkvist avait publié une pièce en 5 actes, plus ambitieuse : *Le dernier Humain*, et en 1918, sous le titre *L'Heure difficile*, trois pièces en un acte, jointes au manifeste sur le théâtre dont nous avons parlé.

On se tromperait tout à fait en considérant sa production dramatique de cette époque comme une expérience de pure forme. Malgré tout l'intérêt qu'il porte à l'art, Lagerkvist n'a rien d'un esthète. La question qu'il s'est posée est celle-ci : « Y a-t-il un sens à toutes les souffrances qui ont assailli l'humanité ? L'être humain doit-il être torturé de

his aid, tending as it does away from the individual and subjective towards the supra-individual and objective. The form was thus a logical consequence of the content. What seemed to him his most important task as an expressionist was the reduction of human problems to their prime factors, the finding of a pattern in a haphazard and chaotic tangle of threads.

☆

In a formal sense, Lagerkvist took his cue from expressionistic painting, and so initiated the age of theisms not only in stage-settings but in drama itself. It was not for nothing that he became, and remained all his life, a friend of Per Lindberg, the foremost champion of expressionism among our stage producers. But at the same time he went further back, to the greatest individualist in the history of drama, Strindberg, to whom, as we have seen, he unreservedly acknowledged his debt. He has something in common with Strindberg more essential than mere form however, and that is his shattering experience of suffering, though nothing so well illustrates the difference between them as their respective defences against it. Strindberg endows suffering with meaning by giving it a moral import, by presenting it in terms of crime and punishment and fitting it into a religious view of existence. In this way suffering acquired both metaphysical significance and a dramatic tension fundamentally identical with that of classical drama. In Strindberg the powers of destiny pervade human life, as they did in Aeschylus, in Racine and even — though less perceptibly — in Shakespeare. For Lagerkvist this view was not possible for he acknowledges no supernatural powers. At the core of his anxiety is the discovery that human beings are evil and do each other evil apparently for no reason, simply because they are born wicked and cannot help themselves. What is horrible in evil is its senselessness. Lagerkvist does not judge; he simply cannot escape the facts. His pessimism is radical. His earlier one-act plays, in their artistic concentration perhaps the most perfect things he has produced for the stage, are a kind of vision of life's miseries projected in the form of anecdotal sketches, imprinted on the retina with marvellous sharpness. The terse, colloquial dialogue releases, as it were, the scenic

cette façon ? La vie est-elle radicalement mauvaise ? » Tels sont les problèmes qui reviennent constamment sous la plume de Lagerkvist. On peut dire de son œuvre qu'elle est une théodicée déchristianisée.

La forme expressionniste, que Lagerkvist n'a plus jamais pratiquée par la suite avec autant d'application et qui de l'individuel et du subjectif tourne au supra-individuel et à l'objectif, vint ici à son aide : la forme devient une conséquence logique du contenu. Aux yeux de l'expressionniste qu'était Lagerkvist, la tâche la plus importante est de réduire les problèmes humains à leurs facteurs essentiels et de découvrir dans ce que les fils de la trame ont d'adventice et de chaotique, ce qui peut constituer un dessin.

☆

Du point de vue de la forme, Lagerkvist a pris ses mots d'ordre chez les peintres expressionnistes, inaugurant ainsi l'âge des «ismes» en matière de littérature dramatique. Ce n'est pas pour rien qu'il est devenu et qu'il est resté toute sa vie l'ami de Per Lindberg qui, parmi nos metteurs en scène, a été le champion le plus en vue de l'expressionnisme au théâtre. Mais, en même temps, il retourne vers le plus grand individualiste qu'ait connu le théâtre : August Strindberg. Il a, nous l'avons vu, reconnu sans réserves tout ce qu'il lui devait. Un trait plus essentiel encore qu'il a de commun avec Strindberg, et qui n'est pas une simple question de forme, c'est son expérience bouleversante de la souffrance. Mais rien n'illustre mieux ce qui les sépare que la défense que chacun d'eux lui oppose. Strindberg confère à la souffrance un sens, en lui donnant une portée morale, en ayant recours à l'antithèse du crime et du châtiment et en l'adaptant à une vue religieuse de l'existence. La souffrance acquiert de la sorte une explication métaphysique en même temps qu'une tension dramatique qui pourrait s'identifier avec celle des tragédies classiques. Chez Strindberg, le destin pèse sur la vie humaine un peu comme chez Eschyle et chez Racine et même (de façon moins perceptible) chez Shakespeare. Lagerkvist écarte cette possibilité. Il ne reconnaît aucune puissance. Au cœur même de son anxiété est la découverte que les êtres humains sont méchants et qu'ils se font l'un à l'autre du mal, apparemment pour rien, simplement parce qu'ils sont nés mauvais et

image which is felt throughout as the primary element.

☆

The title figure of his next play, the *Invisible One*, who for a long time remains an obscurely symbolic figure, is in the final scene identified with the human spirit itself, which suffers and is degraded with the humanity it represents.

One might also give the invisible one another name : good will. For the human spirit, which is itself not permitted to guide men's destiny, does nevertheless know good and evil and has good will. In the assurance of the indestructibility of good will we find the polarity which gives Pär Lagerkvist's work its dramatic tension and replaces Strindberg's formula of crime and punishment. We find it in its pure form in his next drama : *The Man Who Was Given His Life to Live Again* (1928).

The Man Who Was Given His Life to Live Again deals with ordinary simple people in modest circumstances, a shoemaker and his wife, who strive to do their duty so far as they are able, and to defend the happiness which is the reward of modesty, faithfulness and good will. Their home life is an idyll. But they themselves are only guests in the idyll. The fence which good will has built for them as a protection against the powers of evil, against the wild beast in human nature, is infinitely fragile. The mild and faithful Daniel is granted the grace of living his life over again, as he would have lived it if the powers of evil had not overcome him in an unguarded moment, and made him a murderer. Before his new life is ended, however, some harsh and thoughtless though well-intended words to his son result in the latter's suicide. Good will has no power over the negative forces of evil in us, which play heads and tails for our happiness. Yet it exists and is the only thing we have to hold on to. Here, as in several other of his works, Lagerkvist's thought borders on a religious view of existence, without actually crossing the line. He exposes to us the psychological prerequisite of such a view : the recognition of our own insufficiency. But there he stops.

What stamps this play, more even than the fundamental view upon which the drama is based, is the dramatic form in which Lagerkvist has clothed it. The hard, tense, harshly trenchant element which gave to the

ne peuvent s'empêcher de l'être. Ce qui est horrible dans le mal, c'est son absence de motivation. Lagerkvist ne juge pas; simplement il ne peut échapper aux faits. Son pessimisme est radical. Ses premières pièces en un acte, qui dans leur concentration sont peut-être ce qu'il a produit de plus parfait pour la scène, constituent une sorte de vision des misères de la vie, sous la forme d'esquisses anecdotiques, et se fixent sur la rétine, avec une merveilleuse acuité. Le dialogue, concis, dans le ton de la conservation courante, libère, dirait-on, l'image scénique que l'on sent devoir l'être, de bout en bout, l'élément essentiel.

☆

La figure centrale de sa pièce suivante, *L'Etre invisible*, demeure longtemps pour nous une énigme, un symbole assez obscur. Dans la dernière scène, il s'identifie avec l'esprit humain, qui souffre et se dégrade avec l'humanité qu'il représente.

On peut aussi donner à l'être invisible un autre nom : bon vouloir. Car l'esprit humain, à qui il n'est pas permis de guider la destinée de l'homme, connaît du moins le bien et le mal et a pour lui son bon vouloir. Avec l'assurance que le bon vouloir des hommes est indestructible, la polarité fait son entrée dans l'œuvre de Lagerkvist. Elle lui donne sa tension dramatique et remplace la formule de Strindberg sur le crime et le châtiment. Nous la trouvons sous sa forme la plus pure dans la pièce suivante : *L'Homme qui put revivre sa Vie* (1928).

Cette pièce met en scène des personnages très simples dans de médiocres circonstances : un cordonnier et sa femme qui luttent pour faire leur devoir du mieux qu'ils le peuvent et qui défendent leur bonheur, récompense de la modestie et de la fidélité ainsi que du bon vouloir. Cette vie familiale est une idylle, mais ils n'en sont que les hôtes transitoires. La grille que le bon vouloir a édifiée pour les protéger contre les incursions du mal, contre cette bête sauvage qu'il y a au fond de la nature humaine, est infiniment fragile. A Daniel même, au doux et fidèle Daniel, il a été accordé, comme un don de la grâce, de revivre sa vie, la vie qu'il aurait voulu vivre la première fois, si les puissances du mal, profitant d'un moment d'inattention, ne l'avaient submergé, faisant de lui un meurtrier. Mais avant que sa vie nouvelle ne soit terminée, quelques mots durs et irréfléchis

The Secret of Heaven

- Le Secret du Ciel.

Pär Lagerkvist. M : Einar Froberg. D : Yngve Berg. Intima Teatern, Stockholm. 1921.

earlier purely expressionistic plays their suggestive intensity is absent. The dialogue is low-pitched and everyday, sometimes even to the point of commonplace. But on the stage it comes to life, taking on shades of meaning that are imperceptible until it is spoken. Everything in this dialogue is genuine, even circumstantially. For circumstantial reasoning is the only means by which a man poor in words may grope his way towards the expression of his thoughts, when the thoughts themselves are no longer commonplaces of the workaday world.

This approach is possible only to a great poet. But Lagerkvist is a great poet, even in his drama. A poet perhaps rather than a dramatist, at least in the traditional sense.

☆

In *The Man without a Soul* (1936), Lagerkvist returned to an everyday milieu, but with a realism even more subtle, elusive and spiritualized than that of *The Man Who Was Given His Life to Live Again*. Though the drama is played against a background of obstreperous contemporary reality, it has a very characteristic point of departure and tries to offer the solution of its problems. « The Man » has been enrolled in a revolutionary movement akin to Nazism in its earlier stages; he shoots an adversary and immediately afterwards meets a woman who has been abandoned by his victim. He has worshipped action and the brutal struggle of power and life and death; he now realizes that there is something more important. What ? He does not exactly know, he knows only that he must get away from this external reality and

adressés à son fils, dans une bonne intention pourtant, ont poussé ce fils au suicide. Le bon vouloir n'a aucune puissance sur les forces négatives du mal qui sont en nous. Elles se jouent de notre bonheur. Et pourtant ce bonheur existe. C'est la seule chose à laquelle nous devions nous attacher. Ici, comme dans plusieurs œuvres, Lagerkvist conduit la pensée aux extrêmes limites d'une vue religieuse de l'existence, mais sans dépasser cette frontière. Il nous met sous les yeux les conditions psychologiques requises : l'aveu de notre propre insuffisance. Mais il s'arrête là.

Pourtant, plus que la vue fondamentale sur laquelle la pièce est centrée, il y a, pour lui donner son empreinte, la forme dramatique dont Lagerkvist l'a enveloppée. L'élément dur, tendu, fortement tranchant qui donnait aux premières pièces purement expressionnistes leur intensité suggestive, est ici absent. Le dialogue est d'un ton peu élevé, dans une note quotidienne, parfois même au point de devenir banal. Mais à la scène, tout cela vit, avec des nuances, des dégradés, dont on ne s'aperçoit que lorsque les répliques sont parlées. Tout dans ce dialogue est authentique, même quand il est purement circonstanciel. Car cette « circonstancialité » est le seul moyen dont dispose celui qui n'a que peu de mots pour s'exprimer, au moment où ses pensées même cessent d'être les banalités du monde de tous les jours.

Semblable procédé n'est possible qu'au grand poète. Mais Lagerkvist est un grand poète, jusque dans ses drames. Poète peut-être plus que dramaturge, en tout cas que dramaturge au sens le plus courant.

Dans *L'Homme sans Ame* (1936), Lagerkvist retrouve l'ambiance banale et la forme

powers of poetry and imagination against find this other thing which is more important, and of which he has received an inkling through this quite ordinary woman, who has loved and been abandoned. He becomes a deserter from « action » and is condemned to the firing squad by its henchmen. Will death perhaps reveal this other thing which he is seeking, this thing which would give life a meaning ? Once more Lagerkvist stops short on the threshold of religion. The spirit of this peculiar drama is not easily captured, either by the actors who have to interpret it, or by the audience who have to take it in. But it has a spirit, and is perhaps the most personal of all Lagerkvist's works.

The title of his next play, *Victory in the Dark*, epitomizes the author's fundamental theme : the victory of good will through the death of its bearer. The form of the play is traditional and Lagerkvist is not entirely at home with it - he has gone outside his own domain.

In *Midsummer Night's Dream in the Workshouse*, a blind pauper becomes in imagination king of a realm of joy and in his dream-court fails to recognize his fellows wrecks from the workhouse. He invokes the

réaliste. Mais c'est un réalisme plutôt suggéré, plus allusif et plus spiritualisé que dans *L'Homme qui put revivre sa Vie*. Le drame se joue sur un fond de réalité contemporaine et agitée; il utilise des points de départ très spécifiquement « lagerkvistiens »; mais l'auteur cherche à donner une solution aux problèmes qu'il évoque. « L'homme » en question a été enrôlé dans un mouvement révolutionnaire, qui est très proche du nazisme dans sa forme primitive. Il vient d'abattre un adversaire et, immédiatement après, il rencontre la femme que sa victime a abandonnée. Il a courtisé l'action et la lutte brutale pour le pouvoir, la vie, la mort... Il comprend maintenant qu'il y a quelque chose de plus important. Quoi ? Il ne le sait pas exactement. Il sait seulement qu'il doit sortir de toute cette réalité extérieure et trouver cette autre chose qui est plus importante. Cette autre chose dont la rencontre avec cette femme tout ordinaire, mais ayant aimé et ayant été abandonnée, a éveillé en lui l'aspiration. Il déserte l'« action » et est abattu par ses partisans. La mort pourra peut-être donner l'explication de cette chose qu'il a cherchée et qui donnerait un sens à la vie ? Une fois de plus, Lagerkvist s'arrête au seuil de la reli-

Albin Lindahl and Ulf Johansson in *The Man who Lived his Life Again - L'Homme qui put revivre sa Vie*. Pär Lagerkvist. M-D : Sandro Malmquist. Riksteatern. 1952.

P : Gunnar Wahlen

The Philosopher's Stone - La Pierre Philosophale. Pär Lagerkvist. M : Alf Sjöberg. D : Sven Erixon. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1952.

ugliness and sin. This, too, is a victory in the dark. But the victory is not merely one of imagination, it is also a triumph of goodness. For if Jonas had not been such a thoroughly kind person Lagerkvist would never have made him blind, in order that he should escape seeing evil. Nor made him a poet. Nor put into this play about him a side of his own nature that he had never previously revealed : a playful, friendly, conciliatory humour.

☆

The scene of Lagerkvist's last play, *The Philosopher's Stone* (1947) has a colourful Renaissance setting — a period with which he had made himself familiar in the course of preliminary studies for his remarkable *Dwarf*. The chief character is an alchemist obsessed with searching for the philosopher's stone, or the truth about life. Nothing else has any reality for him. He does not notice, refuses to notice, that his experiments in alchemy can only be financed by money which his daughter earns as mistress of a Duke. A political storm breaks out in his native town and in his own house which smashes the outside world for him. His only

gion. L'esprit de ce curieux drame n'est pas aisé à saisir, ni par les acteurs qui doivent le jouer, ni par le public qui doit l'écouter. Mais la pièce a vraiment une âme et c'est sans doute la plus personnelle des œuvres de Lagerkvist.

Dans *Le Songe d'une Nuit d'Eté à l'Hospice*, Lagerkvist est de nouveau complètement lui-même. Par le truchement d'un aveugle indigent qui s'imagine être devenu le roi d'un royaume de joie et ne reconnaît pas dans sa Cour de rêve les épaves humaines qui l'entourent, l'auteur évoque le pouvoir de la poésie et de l'imagination sur la laideur et la méchanceté. C'est également une « victoire dans l'obscurité », une victoire non seulement de l'imagination, mais de la bonté. Car si Jonas n'avait pas été un homme foncièrement bon, Lagerkvist n'aurait pas songé à en faire un aveugle et à lui épargner la vue du mal... Il n'aurait pas fait de lui un poète. Il n'aurait pas laissé percer un côté de sa propre nature auquel il n'avait jamais permis de se montrer : un humour fantaisiste, amical, souriant.

☆

La dernière pièce que Lagerkvist ait écrite directement pour le théâtre : *La Pierre Philosophale* (1947) se passe dans le milieu très coloré de la Renaissance. Epoque avec laquelle il s'était familiarisé au cours d'études préliminaires pour cette œuvre remarquable : *Le Nain*. Le personnage principal de la pièce est un alchimiste obsédé par cette seule idée : la recherche de la pierre philosophale. La vérité sur la vie. Rien d'autre n'a de réalité pour lui. Il ne remarque pas, ou plutôt il refuse de remarquer que ses expériences d'alchimiste sont payées par l'argent que rapporte à la maison sa fille, la maîtresse du duc. Une tempête politique éclate sur sa ville natale et sur sa propre maison et ruine son monde extérieur. La persécution anti-sémite contraint à l'exil son seul ami, le sage patriarche Simonides, dont le fils Jacob, lié par une passion romanesque pour la fille de l'alchimiste, moralement perdue, est condamné pour meurtre. Albertus doit s'incliner devant

friend, the wise patriarch Simonides, is driven into exile by anti-Jewish persecution and his son Jacob, caught in the toils of a romantic passion for the Alchemist's fallen daughter, is condemned for murder. The Alchemist himself is forced to submit to that external reality which he has hitherto denied. But in the final scene we find him once more bent over his furnace, about to light it afresh. Once more the same theme : the unquenchable thirst to understand that which cannot be understood. Lagerkvist has here given the theme a counter-motif in the person of the Alchemist's Christian wife, who does not require to understand and condemns his heretical broodings, yet does not abandon him. She represents the unmitigated aspect of goodness, just as the Alchemist represents the unmitigated craving for truth.

Lagerkvist has since dramatized the novel which made his name abroad : *Barrabas*. The dramatization adds nothing essential to the novel, though in my opinion it renders the essentials of the book infinitely better than the film which has also been shown abroad. It is fascinating to observe how in this work Lagerkvist bores even deeper into, and finds new ways of expressing, the problem which has obsessed him all his life : the anxious search for that simple trust in life which religion affords to those who have faith.

As a dramatist Lagerkvist has not won undisputed recognition. He is perhaps a great lyric poet rather than a dramatist.

la réalité extérieure qu'il a niée. Mais dans la scène finale, nous le retrouvons penché sur ses fourneaux, prêt à les rallumer. C'est toujours le même thème : la soif inassouvie de comprendre ce qui ne peut être compris. Lagerkvist donne ici un contre-motif dans le personnage de la femme d'Albertus, qui ne cherche pas à comprendre et qui, en chrétienne, juge sévèrement les spéculations hérétiques, sans pourtant abandonner son mari. Elle est le « quand même » de la bonté, tout comme Albertus est le « quand même » de la recherche de la vérité.

Lagerkvist a, depuis, dramatisé l'ouvrage qui, plus que tout autre, a rendu son nom célèbre à l'étranger : *Barrabas*. On ne peut pas dire que l'adaptation dramatique ajoute quelque chose d'essentiel au roman, même si (du moins à mon avis) elle en rend l'essentiel infiniment mieux que le film que l'on connaît aussi à l'étranger; mais il est fascinant d'observer comme, dans cette œuvre, Lagerkvist trouve de nouvelles expressions, plus pénétrantes encore, pour ce problème qui l'a obsédé toute sa vie : la quête anxieuse d'une simple confiance dans la vie, cette confiance que donne la religion à ceux qui ont le bonheur de croire.

☆

Comme auteur dramatique, Lagerkvist n'a pas acquis une renommée absolument incontestée. Peut-être est-il plus grand poète lyrique que dramaturge.

Barabbas. Pär Lagerkvist. M : Olof Molander. D : Erik Olson. Dramatiska Teatern, Stockholm, 1953.

P : Järlas.

The most powerful and original dramatic talent of these years is unquestionably Hjalmar Bergman (1883-1931). It would be difficult to conceive a greater contrast than between these two. Yet they have one feature in common : an intense perception of the evil element in existence and of the inevitability of suffering. As a young man Hjalmar Bergman experimented in many different dramatic styles; but little of his early work was performed. In 1917 The Royal Dramatic Theatre gave two of his « puppet plays » : *Death's Harlequin* and *A Shade*. In the first, the plot of which is laid on an estate in Norrland, he does not yet break out of the frame of realism. In the second, on the other hand, he is genuinely himself, both in his bitter misanthropy and cunning artistry. It is Fate's cruel game with Lilliputian humans that Bergman has here caught in a pointed and suggestive little sketch. In *The Play House* Bergman's disillusioned view of humanity found more bitter and violent expression. The uncanny daemonic quality of this play is something deeper than a temporary mood. It reflects something essential in the author's view of life. The form, split and bizarre, is rather expressionistic than otherwise and calls for a stage setting in the same spirit.

In complete contrast with the sombre mood of *The Play House* is the gaiety of *The Saga*. Technically, the play is a piece of virtuosity, a contrapuntal masterpiece, where saga and reality each have a voice, kept distinctly and clearly apart, yet brushing past and about each other in confusing arabesques and strange echoing effects. The dialogue resounds with mysterious sly melodies, it has the glitter of a playing fountain. We find in *The Saga* a deliberate reminiscence of Musset, just as *The Play House* reminds us of another of the great masters of romance, E.T.A. Hoffmann. Yet its tone and the gallery of its characters are genuinely personal and at the same time so genuinely Swedish that we cannot help loving it for this alone. Never has the bottomless pessimism of Bergman found a fresher and purer expression than here — which sounds like a paradox, but then Bergman is paradoxical. Never has the anxiety which was the secret well-spring of his genius been shot with a more sparkling playfulness and a tenderer, more gracious poetic inspiration.

Drama was for Bergman a fanciful game, with original and picturesque characters netted in heaven knows what seas. But above all

Le talent le plus puissant et le plus original qui se soit manifesté comme dramaturge est incontestablement Hjalmar Bergman (1883-1931). Il serait malaisé d'imaginer un contraste plus grand avec Lagerkvist. Et pourtant, ils ont un trait commun : leur conviction que la vie est fondamentalement mauvaise et que la souffrance est inévitable.

Hjalmar Bergman s'est essayé de bonne heure à la forme dramatique et y fit diverses expériences. Mais peu de ses pièces furent représentées alors. En 1917, le Théâtre Royal Dramatique donna deux de ses drames pour marionnettes : *La Mort d'Arlequin* et *Une Ombre*. Le premier, dont l'intrigue se déroule dans un domaine du Norrland, ressortit au réalisme. *Une Ombre* est de l'authentique Bergman, avec sa misanthropie amère et son sens artistique avisé. C'est le destin qui se joue des chétifs humains et, ce jeu, Bergman l'a rendu de façon à la fois anecdotique et suggestive. Dans *La Salle de Spectacle*, la vision désenchantée de l'humanité, qui est propre à Bergman, s'exprime par des trouvailles d'une âcreté drastique. La fantaisie démoniaque de cette pièce naît de quelque chose d'essentiel dans l'ensemble des spéculations de l'auteur sur sa propre existence. La forme fragmentée et bizarre est plutôt expressionniste et requiert des décors du même esprit. Du reste, la pièce ne fut représentée à Stockholm qu'en 1944, lorsque l'expressionnisme connut ce regain de succès assez surprenant qui influence encore à présent les metteurs en scène de la jeune génération.

☆

En complet contraste avec l'atmosphère sombre de *La Salle de Spectacle*, il y a la gaîté de la *Saga*. Techniquement, cette pièce est un exercice de virtuosité, un chef-d'œuvre de contrepoint, où féerie et réalité ont chacune leur mot à dire. On les tient l'une et l'autre bien distinctement, bien clairement séparées, mais elles se frôlent, entraînées dans des arabesques déconcertantes et de curieux effets d'échos. Le dialogue est tout vibrant de mystérieuses et sournoises mélodies. On trouve dans cette *Saga* des réminiscences très voulues de Musset, tout comme *La Salle de Spectacle* rappelle un autre grand maître du romantisme, E.T.A. Hoffmann. Et pourtant, c'est non seulement du Bergman authentique dans le ton et le dessin des personnages, mais c'est encore à tel point suédois qu'on ne sau-

Olof Sandborg in *His Grace's Will - Le Testament de Son Excellence.* Hjalmar Bergman. M : Göran Gentele. D : Sven Fahlstedt. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1948.

P : Järlas.

rait s'empêcher de l'aimer. Jamais le pessimisme sans fond de Bergman n'a trouvé une expression plus fraîche et plus pure. Cela semble un paradoxe, mais tout dans Bergman est paradoxe. Jamais son anxiété ne s'est exprimée avec une gaîté plus étincelante.

Pour Bergman, le théâtre était un jeu : des types originaux, pittoresques, pêchés dans Dieu sait quelles mers, mais peut-être avant tout une récréation verbale. « Dieu m'assiste. mais quelle joie on prend à forger des répliquees pour le théâtre, écrivait l'auteur dans une lettre de 1906. C'est vraiment la chose la plus amusante au monde. Bien plus drôle que de jouer au billard ».

Mais ce n'est pas avant 1925 que Hjalmar Bergman découvrit, ou plutôt se donna la

P : Beata Bergström.

The Weaver of Bagdad - Le Tisserand de Bagdad. Hjalmar Bergman. M : Arne Forsberg. D : Yngve Gamlin. Teatern i Gamla Stan, Stockholm. 1955.

it was a play of words. « God help me, what fun it is to hammer out repartee for the stage », he wrote in a letter as early as 1906. « It is surely the most amusing thing there is. Better fun even than playing billiards ».

But it was not until 1925 that Hjalmar Bergman found, or bothered to find, the road that led to success with the public. This was with *Swedenhielms*. Once he had tasted blood he wrote others : *Dollars* (1926) and *The Plebs* (1928) and with equal success he adapted *Markurells in Wadköping* and *His Grace's Will* for the stage. *Markurell* was perhaps his best play. It was performed by de Wahl with the same inexhaustible and juicy humour as late as 1947. In all these plays Hjalmar Bergman's way to the human heart is not that of psychological analysis but of sharp-eyed observation of little human traits and generous compassion for his characters once he has created them. There is a prodigal profusion of magnificent and rewarding roles in all of them. Bergman delights in creating tension and in piling up complications on the stage. It was above all the absence of such worldly elements, by no means to be scorned in the theatre, which had robbed his earlier plays of success. The pithiest, most incorrigibly Swedish figures in his dramas of the twenties are these borrowed from his epic writing. His Grace, Markurell and Grandma. In his later plays, written directly for the stage, he rarely ventures into deep waters. They are to a great extent show pieces, and he shrank from confiding the secrets of his poet's heart to the limelight in which they were destined to live. They are comedies created to inspire a festive mood and gladden the spectator. But through these too there runs an undertone of his sombrely deterministic view of life. Never has nature endowed a Swedish writer with a more prodigal fantasy or one more inexhaustibly creative of stage characters.

Lagerkvist and Bergman are naturally not the only dramatists we have had in Sweden in the last few decades. Attracted to the theatre by the new arts of production, the youngest generation of all has made the most moving contribution. Not that any of its work is faultless in form, but it reflects the anxiety and moral stress of yet another post-war generation.

peine de découvrir la route qui mène au succès. Ce fut avec *Swedenhielms*. Une fois qu'il y eut goûté, il écrivit coup sur coup : *Dollars* (1926) et *La Plèbe* (1928) et, avec un succès égal, il adapta pour la scène *Les Markurells à Wadköping* et *Le Testament de Son Excellence. Markurell* était peut-être sa meilleure pièce, interprétée par de Wahl en 1947 avec un humour irrésistible et savoureux.

Dans toutes ces pièces, le chemin que prend Hjalmar Bergman pour arriver au cœur humain, n'est pas l'analyse psychologique, mais bien l'observation perspicace des petits traits de caractère et sa compassion généreuse pour ses personnages aussitôt qu'il les a créés. On y trouve à profusion des rôles magnifiques. Bergman prend plaisir à tendre une action et à compliquer une intrigue; c'est précisément l'absence de tels éléments (qu'il faut se garder de sous-estimer au théâtre) qui a empêché ses premières pièces de connaître de vrais succès. Les personnages suédois les plus vigoureux, les plus incorrigibles dans son théâtre d'après 1920 sont ceux qu'il a repris de ses œuvres romanesques : Son Excellence, Markurell, Grand'Maman. Dans ses dernières pièces écrites directement pour la scène, il ne se risque que très rarement sur des eaux profondes. Ce sont pour une bonne part des œuvres de parade. Bergman répugne à confier les secrets les plus intimes de son cœur à l'éclat de cette rampe devant laquelle ils devront se révéler. Ce sont des comédies. Elles ont été faites pour donner une sensation de fête et pour réjouir les spectateurs.

A travers ces œuvres, passent en sourdine les spéculations déterministes de la vie qui sont propres à Hjalmar Bergman. Mais jamais la nature n'a doté un écrivain suédois d'autant de riche fantaisie, ni conféré avec autant de munificence le don de créer tant de personnages de théâtre.

Naturellement, Lagerkvist et Bergman ne sont pas nos seuls auteurs dramatiques. Les jeunes auteurs, d'abord séduits par les possibilités nouvelles que leur offraient des metteurs en scène toujours plus souples, ont senti l'appel d'un public que l'action des théâtres municipaux tend chaque jour à élargir. Les œuvres de la plus récente génération émeuvent, non que leur forme soit impeccable, mais parce que s'y reflètent l'anxiété et même le désarroi de cette nouvelle après-guerre.

Agne BEIJER

RADIO IN THE SERVICE OF THE THEATRE

LE RADIO AU SERVICE DU THEATRE

PALLE BRUNIUS

THE Swedish radio takes an uncommonly active interest in the theatre and devotes an important part of its programmes to plays of all kinds, thus providing valuable encouragement to playwrights. When the dynamic young Per Lindberg was put in charge of the Radio Drama Department in 1929 he began to establish a close collaboration with Sweden's principal authors which has furnished admirable results and at the same time a lasting element of competition.

Hjalmar Bergman, now at the height of his fame, opened the way. At first he played a preponderant part but before long was joined by such dramatists as Vilhelm Moberg and Sigfrid Siwertz. Before his premature decease Bergman found time to write two plays for the radio : *His Grace's Will* and *Markurells in Wadköping*. These were of such artistic quality that they are considered, together with his *Swedenhielms,* as the first really important Swedish comedies and they are performed as often on the stage as they are on the wireless. Henceforward the radio begins to figure as a contributing partner in exchanges of repertoire.

From 1930 onwards Swedish radio undertook to spread a serious knowledge of drama among its listeners. What is known as " the main series " of the Radio Theatre still forms the skeleton of its repertoire. Such a series consists of eight or of nine plays each year under one main heading, for example : plays of freedom, modern American plays, the dramatic works of Pär Lagerkvist, the state and the individual. The radio version of each play is printed as a booklet with a commentary and sent out to members of the theatre circles, whose numbers vary from a few hundred to a couple of thousand according to the attractiveness of the series. A theatre circle consists of ten to twenty members who listen together to the broadcasts after having read and discussed the radio version booklets at previous meetings.

☆

A further step towards making contact with its audience through publications was made in 1945 when the Radio Theatre began publishing its annual volume of Swedish Radio Plays. The authors were of course gratified by this method of ensuring the survival of their best efforts. Among the most esteemed present contributors to the repertoire are Sivar Arner and Björn-Erik Höijer, both of them originally novelists and short-story writers. It is thanks to the radio that they have become dramatists whose plays are given not only on the wireless but also on the

EN Suède, les interventions de la Radio en faveur du théâtre témoignent d'une exceptionnelle intensité. Elles s'exercent sur divers plans, mais l'un de leurs effets le plus remarquable est sans doute l'encouragement aux auteurs dramatiques.

C'est aux environs de 1929, au moment où le jeune et dynamique Per Lindberg prit la tête du Département d'art dramatique de la Radio, que commença à se manifester cette collaboration avec les principaux écrivains suédois, qui devait donner de fructueux résultats, en même temps qu'elle provoquait une durable émulation.

Hjalmar Bergman, auteur aujourd'hui fêté, fut le premier à ouvrir la voie. Sa participation fut d'abord prépondérante, mais il ne fallut pas attendre longtemps pour voir des dramaturges tels que Vilhelm Moberg et Sigfrid Siwertz se joindre à lui. Avant sa disparition prématurée, Bergman avait eu le temps d'écrire deux pièces radiophoniques : *Le Testament de Son Excellence* et *Les Markurells à Wadköping,* d'une telle qualité artistique qu'on les considère avec ses *Swedenkielms* comme les premières comédies suédoises réellement importantes et qu'elles sont aussi fréquemment au programme des théâtres suédois qu'à celui de la Radio. A partir de là, la Radio commença à faire figure de partenaire productif dans les échanges entre la radio et le théâtre.

Après 1930, la Radio suédoise entreprit d'étendre parmi les auditeurs la connaissance des œuvres importantes. Ce que l'on appelle les " séries " du Théâtre Radiophonique constituent toujours la base du répertoire. Ces " séries " consistent en 8 ou 9 pièces groupées sur un thème " Pièces sur la Liberté ", " Pièces Américaines Modernes ", " L'Œuvre dramatique de Pär Lagerkvist ", "L'Etat et l'Individu "... La version radiophonique de chaque pièce fait l'objet d'un fascicule qui est envoyé, avec des commentaires, aux membres des cercles de théâtre dont le nombre varie, suivant l'attrait de la " série ", entre quelques centaines et plusieurs milliers. Un cercle de théâtre est constitué par 10 à 20 membres qui écoutent ensemble la retransmission d'une " série ", après en avoir lu et discuté la version imprimée.

En vue de maintenir le contact avec l'auditeur, un nouveau pas fut accompli en 1945 quand le Théâtre Radiophonique entreprit de publier annuellement un volume groupant les pièces radiophoniques suédoises. Les auteurs suédois trouvèrent un grand stimulant dans cette formule qui assurait la survivance de leurs efforts. Parmi les collaborateurs les plus appréciés dans ce domaine, il faut citer Sivar Arner et Björn-Erik Höijer .A l'origine, tous deux sont romanciers et conteurs.

Olof Sandborg and Jarl Kulle in **Amorina.** C.J.L. Almquist. M : Alf Sjöberg. : Ljungberg. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1951.

An essential part of the décor is a screen which combines projected scenery and human shadows.

L'élément essentiel du décor est un écran où se combinent des projections et des ombres chinoises.

P : Järlas.

stage. Arner is appreciated for his bold experiments in form and his inclination to treat the political and moral problems of our time. Höijer has an admirable gift for creating atmosphere. He almost invariably chooses poor people from the northern rural districts of Sweden as the bearers of his profoundly human message .

Certain plays have been produced on the radio before appearing on the stage, as for instance *The Day of Judgement* by Stig Dagerman, one of the most gifted authors of the younger generation. *The Pilot from the Moluccas* by Henry Martinson, a lyrical drama for the radio about Magellan, will follow the same course. Such highly successful comedies as *With all my Heart* by Karl Ragnar Gierow and *As People Go* by Herbert Grevenius were likewise first produced on the radio.

Another radio discovery was that of the XIXth century dramatist C.J.L. Almquist whose works had never previously been performed. Radio performances brought tardy recognition to this contemporary of Büchner and Musset and paved the way to his success upon the stage. Almquist's plays are in reality ruthless confessions, based on an imperative need to extravert his inner tensions, which he experienced as urgently as Strind berg. The Radio Theatre produced a youthful work of his, *Amorina* and *Ramido Marinesco,* a drama concerning the son of Don Juan, both of which were subsequently performed in our national theatres. It also gave *Colombine* (a play in lyrical prose relating the awakening of a fallen woman's conscience) and is preparing for the 1955 season *Ferrando Bruno,* a short verse play in which a spirit searching for the origins of evil suddenly finds them within itself.

Under the present directorship of Herbert Grevenius the Radio Theatre keeps in close contact with every branch of theatrical life in Sweden. It has profited greatly from such contacts. Swedish Radio has always felt itself to be an integral part of the indivisible body of Swedish cultural life and has been treated as such from the outset. In consequence, it is subject to keen observation and, for the most part, constructive criticism.

Grâce à la radio, ils sont devenus des auteurs dramatiques, également appréciés à la scène. Ce qu'on loue dans Arner, c'est son audace dans l'expérimentation des formes et son inclination à traiter les problèmes politiques ou moraux de notre temps. Höijer est inimitable dans la création des atmosphères. Pour porter son message, toujours profondément humain, il choisit invariablement de pauvres gens des contrées du Nord de la Suède.

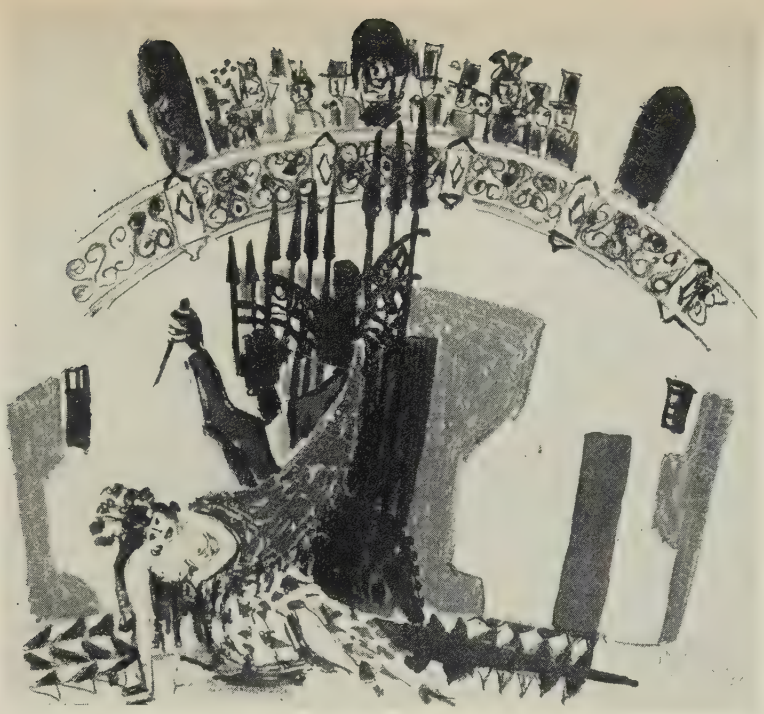
Plusieurs pièces sont passées directement de la radio à la scène. Ainsi *Le Jour du Jugement* de Stig Dagerman, l'un des auteurs les plus doués de la jeune génération, a connu sa version radiophonique avant de rencontrer le succès à Göteborg. *Le Pilote des Molucques* de Harry Martinson, radio-drame lyrique à propos de Magellan, suivra le même chemin. Des comédies aussi applaudies que *De tout Cœur,* de Karl-Ragnar Gierow et *Comme vont les Gens* de Herbert Grevenius sont, elles aussi, passées d'abord par la radio.

Enfin ce fut une véritable découverte que celle d'un auteur suédois du XIXe siècle, C.J.L. Almquist, dont l'œuvre n'avait pas jusqu'ici connu les feux de la rampe. Grâce à la radio, le temps du succès est venu pour ce contemporain de Musset et de Büchner ! Les drames d'Almquist sont en réalité d'impitoyables confessions et reposent sur l'impérieux besoin qu'Almquist éprouvait, à la manière de Strindberg, d'extérioriser ses tensions intérieures. Après la Radio, nos scènes nationales ont monté de lui *Amorina,* œuvre de jeunesse, et *Ramido Marinesco,* le drame du fils de Don Juan. C'est la Radio encore qui a créé *Colombine* dont la prose lyrique soutient le thème de la femme déchue dont la conscience s'éveille, et qui prépare pour 1955 *Ferrando Bruno,* une courte pièce en vers autour d'un esprit à la recherche des origines du mal et le trouvant soudainement en lui-même.

Les interventions de la Radio en faveur du théâtre ne s'arrêtent pas aux auteurs. C'est ainsi que depuis des années elle subventionne l'Ecole d'art dramatique du Théâtre National.

Sous l'actuelle direction de Herbert Grevenius, la Section Théâtrale de la Radio garde un étroit contact avec tous les secteurs de la vie théâtrale suédoise. Elle en tire grand profit. En revanche, elle a toujours été considérée comme part intégrante de la vie culturelle suédoise et, à ce titre, elle ne cesse d'être soumise à un contrôle vigilant et à des critiques le plus souvent constructives.

Palle BRUNIUS



Carmen, Bizet. M : Göran Gentele.
D : Sven Erixson, Opera, Stockholm.
1954.

THE ART OF STAGE DECORATION
1940 - 1955

LA DÉCORATION THÉATRALE
1940 - 1955

GUSTAF HILLESTRÖM

OF the artists who after the first World War introduced expressionism on the Swedish stage, Isaac Grünewald and Knut Ström, the latter is still actively engaged as a stage-decorator and producer in Gothenburg. Grünewald gave himself chiefly to his work at the easel, but was nevertheless, in the twenties and thirties, the artist who meant most for the theatre in Sweden. His style gradually became firmer and more classical, but as late as 1945, in sketches for the opera *Isle of Blessedness*, he could blaze up in the

APRES la première guerre mondiale, deux artistes, Isaac Grünewald et Knut Ström, acclimatèrent l'expressionnisme sur la scène suédoise. Le second est encore, aujourd'hui, décorateur et metteur en scène à Göteborg. Grünewald était avant tout peintre de chevalet; cependant, son influence sur le théâtre fut considérable vers 1920-1940. Son style évolua vers le classicisme, mais en 1945 encore, dans ses dessins pour l'opéra *L'Ile de la Félicité*, il put faire éclater ce coloris opulent qui avait été la marque distinctive

gorgeous explosive colouring that marked his first work for the theatre, *Samson and Delilah*, which made his name, and was very strongly influenced by Bakst. Unfortunately, he was killed in an aeroplane crash in 1946.

☆

The two most interesting lines of development in stage-decoration of the forties and fifties were represented by two producers, the dynamic Alf Sjöberg, aiming at visual intensity, and Olof Molander, analyst and mystic, who in his stage-settings combines naturalistic detail with a realism of heroic proportions. His naturalistic settings with their precisely observed details are outlined against engulfing darkness or apocalyptic skies. Light is used in them to accentuate the characters and to enhance the atmosphere.

To-day it is not — any more than it has been in the past — the specialized stage designers who produce revolutionary settings or lead development along new channels.

In the Stockholm theatres in the 1940s and in the first half of the present decade it was the outsiders who made the most important contributions. Independent artists created the original settings which inspired and influenced the stage professionals. Foremost among these artists who have left such a strong personal stamp on stage-decoration are the painters Sven Erixson and Stellan Mörner, and the sculptor Eric Grate, all of whom collaborated chiefly with Alf Sjöberg. Grate has unfortunately produced only one decorative sequence for the stage, the four graphically constructed scenes in *Les Mouches* by J.P. Sartre; but

de ses premiers décors, notamment ceux de *Samson et Dalila* qui le firent connaître et où perçait l'influence de Bakst. Malheureusement, il périt dans un accident d'avion en 1946.

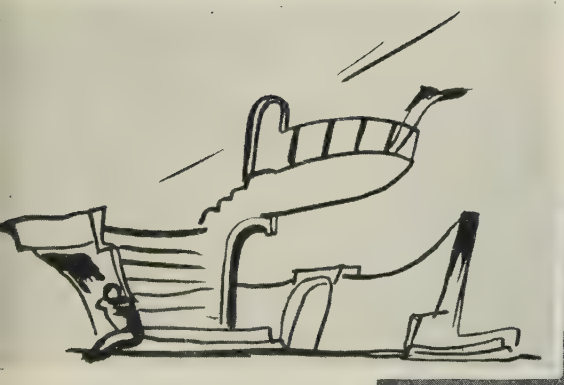
☆

Après 1940, les deux écoles décoratives les plus intéressantes sont personnifiées par deux metteurs en scène : le dynamique Alf Sjöberg qui vise à l'intensité, et Olof Molander, analyste et mystique qui, dans ses décors, combine des détails naturalistes à un réalisme de dimension héroïque. Ses décors naturalistes, aux éléments minutieusement observés, se détachent tantôt sur une obscurité sans limites, tantôt sur des ciels apocalyptiques, où la lumière a pour rôle aussi bien d'accentuer les personnages que de créer l'atmosphère.

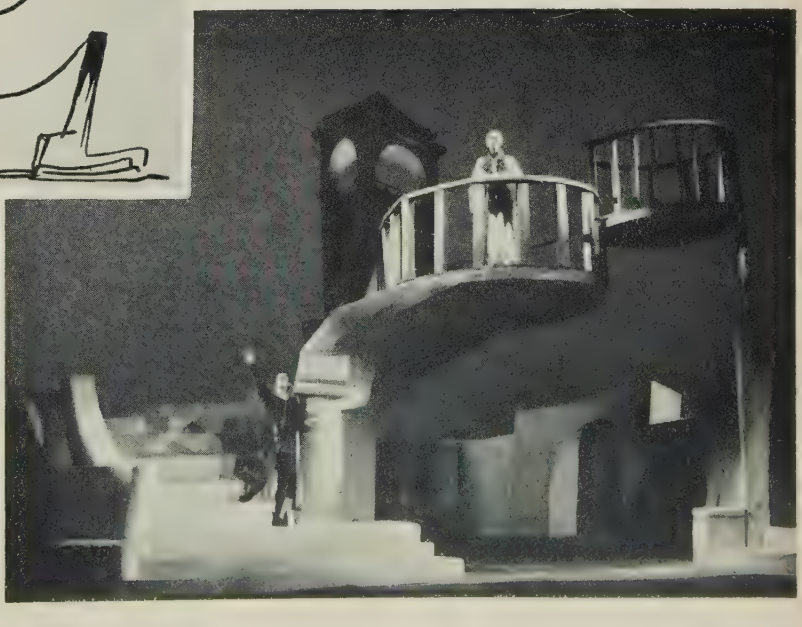
Aujourd'hui, comme jadis, ce ne sont pas les vrais professionnels du décor qui accouchent de projets révolutionnaires et s'engagent dans des voies nouvelles, mais bien des indépendants. Les plus éminents de ces artistes, qui ont marqué l'art du décor de leur sceau personnel, sont les peintres Sven Erixson et Stellan Mörner, ainsi que le sculpteur Eric Grate, tous trois en collaboration surtout avec Alf Sjöberg. Grate n'a, malheureusement, donné qu'une suite de décors, les quatre constructions graphiques des *Mouches*, de J.-P. Sartre; mais à la suite de cette expérience heureuse, des sculpteurs comme Asmund Arle dans *Le Mannequin Béatrice* (1954) et le surréaliste Eric Olson dans *Barabbas* (1953) ont contribué à enrichir l'art du décor. (Voir page 21).

Richard III, Shakespeare. M : Alf Sjöberg. D : Sven Erixson. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1947. P : Järlas.

Romeo and Juliet, Shakespeare. M : Alf Sjöberg. D : Sven Erixson. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1953.



Romeo and Juliet. Shakespeare. M : Alf Sjöberg. D : Sven Erixson. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1953.
Sketch by the producer.
Dessin du metteur en scène.



Jarl Kulle - Anita Björk in *Romeo and Juliet*. Shakespeare. M : Alf Sjöberg. D : Sven Erixson. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1953. P : Järlas.

Stellan Mörner holding his sketch for *Twelfth Night.*

Stellan Mörner et son décor pour *La Nuit des Rois.*

through this successful experiment other sculptors, such as Asmund Arle in *Model Beatrice* (1954) and Eric Olson — a sculptural surrealist in his stage-scenes — in *Barabbas* (1953) were given an opportunity of enriching the art of stage-decoration. (See page 21).

Sven Erixson («X-et») has an intuitive feeling for form and rhythm and is, moreover, a very gifted colourist. The work with which he made his name in this field was Lorca's *Blood Wedding* (1944), where his simple and graphic constructions in a neutral colour-scale and his costumes half sombre, half colourful and gay, suited the play and contributed to one of the most grandiose performances in the history of the Swedish theatre. The artist has since returned to the Spanish milieu in Garcia Lorca's *Don Perlimplin* and a new setting for *Carmen* at the Opera.

In *Richard III* (1947), as in *Blood Wedding*, X-et collaborated with Alf Sjöberg. As in the majority of modern Swedish stage settings for Shakespeare, they used a naturally constructed setting, the hewn-stone wall of the Tower, with a heavy gate and a platform serving as an upper stage. Effective accents in *Richard* were provided by brief appearances throughout the play of canopies, standards, wall-hangings, shields and tents.

Equally suggestive settings, though of a totally different character, were created by X-et for Pär Lagerkvist's morality *The Philosopher's Stone*, with its contrast-effects of gloom, wretchedness and impotence and elevated harmony and light (See page 20).

Sven Erixson (X-et) a l'intuition des formes et du rythme et, de plus, c'est un coloriste doué. Il s'est fait connaître avec *Noces de Sang* de Lorca (1944) : ses constructions aux lignes simples, dans un ton uniforme, et ses costumes, tantôt sombres, tantôt gaiement colorés, s'harmonisaient avec la pièce et nous valurent un spectacle des plus sensationnels. L'artiste est retourné à l'atmosphère espagnole pour *Don Perlimplin* de Lorca et pour *Carmen* à l'Opéra.

Dans *Richard III* (1947), comme dans *Noces de Sang*, « X - et » a collaboré avec Alf Sjöberg. Comme c'est presque toujours le cas pour Shakespeare en Suède, ils élaborèrent une construction fixe, synthétique, le mur de grosses pierres de la Tour avec une lourde porte et un plateau supérieur. La brève apparition, tout au long de l'action, de dais, d'étendards, de tapisseries, de boucliers et de tentes, fournissait les accents nécessaires dans ce sombre drame autour de Richard.

Des décors également suggestifs, mais d'une nature toute différente, sont ceux de « X - et » pour la moralité de Pär Lagerkvist, *La Pierre Philosophale :* effets contrastés de tristesse, de misère, d'impuissance d'une part, d'harmonie et de lumière de l'autre (Voir page 20).

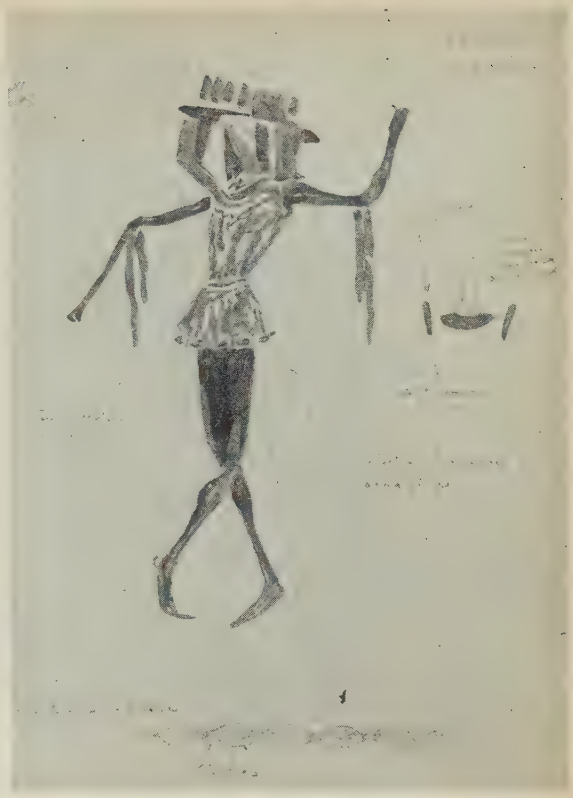
« X - et » et Sjöberg se sont encore attaqués à Shakespeare, en montant, dans un tout autre esprit, *Roméo et Juliette* (1953). Dans une construction linéaire fixe, le problème des divers lieux de la scène élisabéthaine est résolu d'une façon intéressante.

Stellan Mörner, surréaliste raffiné, fut le second peintre en qui Alf Sjöberg éveilla de

X-et and Sjöberg tackled the Shakespearean stage once again, this time from another standpoint than in *Richard III. Romeo and Juliet* (1953) had a graphically constructed setting in which the problems of the « inner stage », « upper stage » and side-alcoves of the Elizabethan theatre were solved in an interesting way.

The refined surrealist Stellan Mörner was the second painter in whom Alf Sjöberg awakened an enthusiasm for the theatre. His introduction to it was the most suitable one could imagine, Shakespeare's bitter-sweet *Twelfth Night* (1946). This artful play, of confusions between a pair of twins in Illyria, was enacted on a platform raised above the stage with a few graciously composed allusive details of decoration and changing effects of light. The whole airy construction harmonized extremely well with the spirit of the play and its tight-rope walk between fiction and reality.

When in the final scene the two pairs of lovers performed a graceful baroque minuet, and the accessory figures moved across the stage in a weaving chain reminiscent of a danse-macabre, candelabra blazed up not only on the stage but also round the balconies of the dress-circle. Stage and auditorium became one and spectators were assimilated into the world of fantasy they had been



The Lady's not for Burning, Fry. M : Alf Sjöberg. D : Stellan Mörner. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1951.

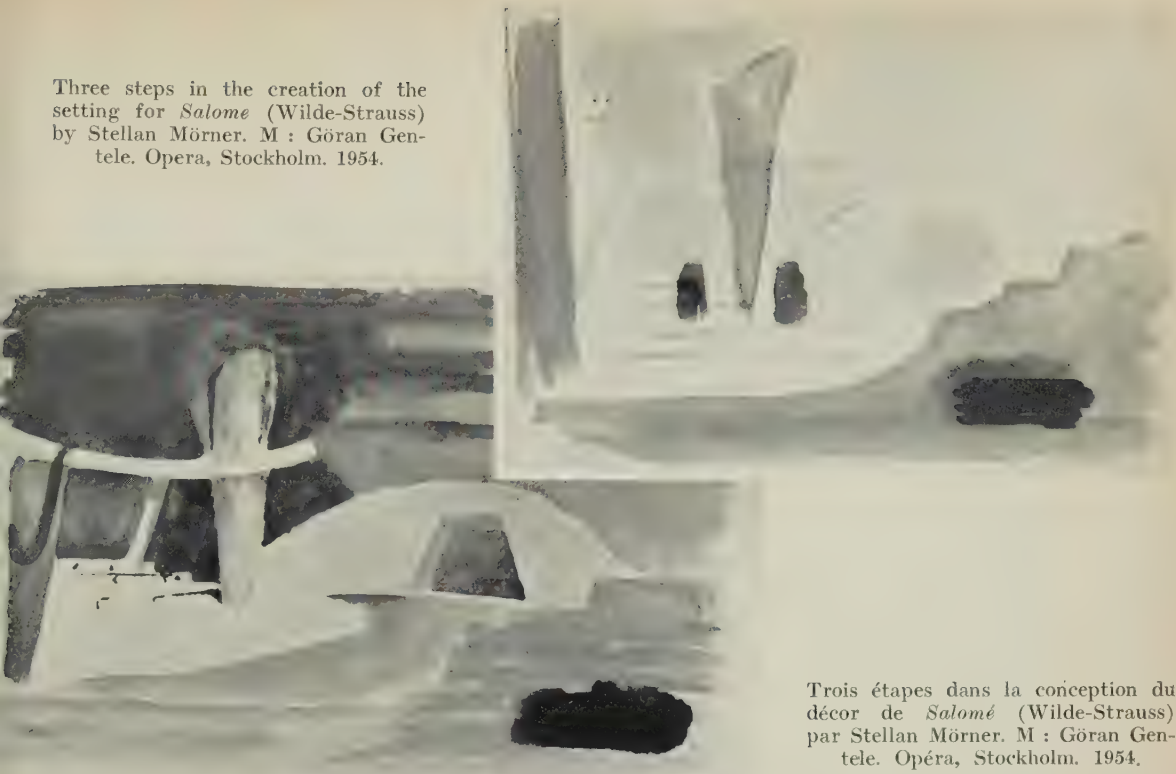
L'Apollon de Bellac, Giraudoux. M : Alf Sjöberg. D : Stellan Mörner. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1949. P : Teigen.

Erik XIV, Strindberg. M : Alf Sjöberg. D : Stellan Mörner. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1950.

Erik XIV, Strindberg. M : Alf Sjöberg. D : Stellan Mörner. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1950.

P : Järlas.

Three steps in the creation of the setting for *Salome* (Wilde-Strauss) by Stellan Mörner. M : Göran Gentele. Opera, Stockholm. 1954.



Trois étapes dans la conception du décor de *Salomé* (Wilde-Strauss) par Stellan Mörner. M : Göran Gentele. Opéra, Stockholm. 1954.

P : Rydberg.

Les Mouches, Jean-Paul Sartre. Acte I. M : Alf Sjöberg. D : Eric Grate. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1945.
P : Almberg-Preinitz.

Left
A gauche

Les Mouches, Jean-Paul Sartre. Acte III. M : Alf Sjöberg. D : Eric Grate. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1945.

P : Teigen.

watching — a typical device of the baroque theatre, but in a modern interpretation it was a stroke of genius.

Mörner's subsequent work for the theatre took a new direction and revealed his rare ability to feel the atmosphere of a drama and reproduce the world of an author's imagination. In Ibsen's *John Gabriel Borkman* (1947), Lars Hanson's broken but impressive superman was set against the faded idylls of rococo wall-painting and the massive mahogany of Empire furniture. The symbolism of the final scene was suggested by a white space serving as ground bass with a melodic line, as it were, of vertical mountain-tops.

His French-classical pastiche of *Tartuffe* (1949) was an exquisite work of art, and the setting for Giraudoux's sophisticated fable

l'enthousiasme pour le théâtre. Son initiation fut la plus appropriée qu'on pût imaginer : Shakespeare et sa douce-amère *Nuit des Rois* (1946). Les chassés-croisés de cette Illyrie de légende prirent place sur une plate-forme entourée d'éléments décoratifs gracieusement allusifs et où jouait la lumière. Cette construction aérée s'harmonisait à merveille avec la pièce et ses exercices de corde raide entre fiction et réalité. Au final, les deux couples d'amoureux s'abandonnent à un menuet baroque et les comparses s'organisent en une farandole non sans lien avec une danse macabre, tandis que les lustres s'illuminent, non seulement sur la scène, mais dans la salle tout autour des balcons. Scène et salle se confondent et les spectateurs s'identifient avec les personnages qu'ils ont regardés vivre.

Les Mouches, Jean-Jaul Sartre, Acte II. M : Alf Sjöberg. D : Eric Grate. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1945.
P : Almberg-Preinitz.

Maître Pathelin. M : Bengt Ekerot. D : Yngve Gamlin. Riksteatern. 1954.

Apollo of Bellac (1949) showed real genius. His strictly baroque costumes for *Tartuffe* were followed by one of the loveliest costume-sequences ever seen on a Swedish stage, the costumes for Fry's verse-drama *The Lady's not for Burning* (1951).

In the decorations for Strindberg's *Erik XIV* Stellan Mörner was more faithful to the surrealist ideal. He showed here a complete mastery of the technique without allowing his imagination to be shackled. What in *Twelfth Night* was playful improvisation and graceful arabesque became in *Erik XIV* sigificant symbolism of perfect artistry.

With a few exceptions Olof Molander has disdained collaboration with independent artists and preferred to let the professional stage designers work out his settings, which are naturalistic in detail but symbolistic as a whole. In his epoch-making productions of Strindberg in the forties, which were a logical continuation of those of the preceding decade, the decorative element was supplied by Sven-Erik Skawonius, at that time associated with the Royal Dramatic Theatre, and after him by Georg Magnusson. Both in Skawonius' numerous settings for Strindberg and in Magnusson's *Great Highway* (1949) the producer's dominating personality was clearly discernible. The settings scarcely ever had any independent value, but were subordinated to the whole (See pages 5 and 7).

Apart from his masterly revaluation of Strindberg's plays it was above all through his fresh settings for Greek tragedy that Olof Molander contributed to the history of the

Un procédé typiquement baroque, mais réinterprété avec génie.

Ce que Mörner entreprit ensuite pour le théâtre marque une nouvelle orientation de cet artiste et témoigne de son pouvoir de sentir une pièce et de recréer le monde de l'auteur. Il s'agit du *Jean-Gabriel Borkman,* d'Ibsen (1947). Le surhomme brisé, mais impressionnant, interprété par Lars Hanson, se détachait sur les idylles rococo des tableaux accrochés aux murs et le mobilier massif; et le symbolisme du final prenait la valeur d'un point d'orgue...

Mörner sut pasticher exquisement l'esprit français dans *Tartuffe* (1949) et dans cette fable légèrement sophistiquée de Giraudoux : *L'Apollon de Bellac* (1949). Enfin, il réussit les costumes les plus ravissants qu'on vit jamais sur une scène suédoise pour *Cette Dame n'est pas pour le Bûcher* de Fry (1951).

Pour *Eric XIV* de Strindberg (1950), les décors de Stellan Mörner se montrent plus fidèles à l'idéal surréaliste. Il y fait preuve d'une complète maîtrise technique sans que son imagination en soit entravée. Ce qui dans *La Nuit des Rois* avait été un jeu improvisé, une gracieuse arabesque, devient dans *Eric XIV* symbolisme majeur et perfection artistique.

Sauf exceptions, Olof Molander a refusé de collaborer avec des artistes indépendants. Il a préféré choisir des professionnels pour élaborer ses décors, qui sont naturalistes dans le détail, mais, dans l'ensemble, symbolistes. Dans les décors sensationnels qu'il a conçus pour Strindberg après 40 — et qui conti-

Antigone, Anouilh. M : Bengt Lagerkvist. D : Yngve Gamlin. Studentteatern, Stockholm. 1951. P : Persson.

Swedish theatre. Here too the scenery and costumes became a significant part in the whole presentation.

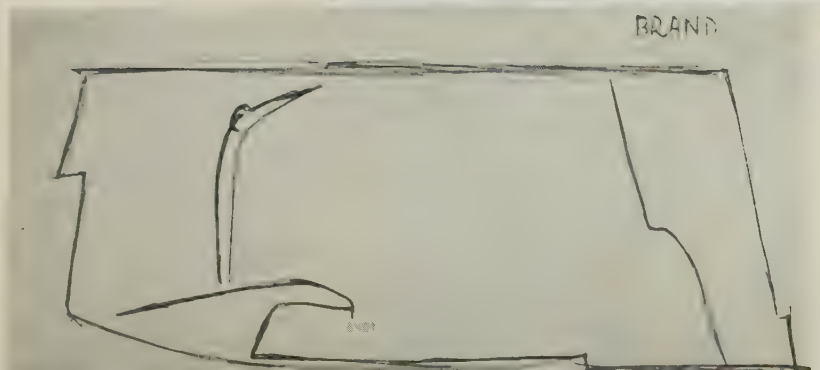
The first intimation of the new and revolutionary view of classical drama was given in *Agamennon*, produced by Per Lindberg at the Concert Hall in 1929. The sculptor

nuaient logiquement ceux de la précédente décade —, la réalisation décorative fut dévolue à Sven-Erik Skawonius, alors attaché au Théâtre Roval Dramatique, et après lui à Georg Magnusson. Mais chez l'un et chez l'autre dominait la personnalité du metteur en scène. Le décor s'intégrait comme une

Brand. Ibsen M : Alf Sjöberg. D : Carl Johansson-Cloffe. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1950.

The producer's first sketches and the designer's final execution. A study in simplification.

Les premiers dessins du metteur en scène et la réalisation du décorateur. Histoire d'un dépouillement progressif.



Carl Milles composed an impressive stage-setting with colossal Doric columns and costumes in the Mycenean style. The insipid marble-white neo-classical setting in which for so long classical drama had been presented yielded suddenly to a more genuine, colourful and violent view of antiquity. This archaic trend was followed up in 1934 in Euripides' *Medea* (produced by Olof Molander), when Otte Sköld created an exquisite Cretan frame for the Attic tragedy, inspired by Evans' finds at Knossos.

A new link in the chain was Eric Grate's stage-scenery for Sartre's cleverly ambiguous play *Les Mouches* (1945). Both primitive Greece and France of the resistance movement were hinted at in the drama, and Grate's sculpturally conceived settings provided just the right synthesis of archaic mystery and modern expressive design. The huge image of Apollo suggested the images on early Minoan vases, but also the surrealist cult for the art of contemporary primitive tribes. What is more, the sculpture was framed in a projected Mycenean « bee-hive » tomb.

The decisive step backwards in time was taken by Olof Molander in 1948 when, in a setting by Yngve Larson with Gunnar Gelbort's costumes, he presented *Antigone* and three years later *Oedipus Rex* (décor by Georg Magnusson) in a pre-classical peasant milieu, as far removed from Sophocles' harmonius world of beauty and Winkelmann's aesthetic theories as may well be imagined. In 1954 there followed an abridged version of Aeschylus *Oresteia*, in which Marik Vos skilfully overcame the difficulties of decoration. She created a tyrant's palace on monumental lines and more summarily indicative settings for the temple of Delphi and the Aeropagus. The characters of the drama moved effectively — and symbolically — into the foreground as if out of some primaeval pattern (See page 10).

Besides the dominating painters Erixson and Mörner, several other artists brought new values to the theatre during the period referred to. As early as 1941 the painter Otte Sköld, who had already done much work for the theatre, created, in collaboration with Alf Sjöberg, a number of suggestive settings for Karl Ragnar Gierow's *Beast of Prey*. A primitive violence emanated from them, a thrill of horror which echoed that desolately dark year of the War rather than the drama itself. Otte Sköld also painted for the Opera,

partie importante, mais subordonnée, dans l'ensemble (Voir pages 5 et 7).

Outre ces renouvellements magistraux des pièces de Strindberg, ce sont par-dessus tout les nouveaux décors pour la tragédie grecque qui sont la contribution d'Olof Molander à l'histoire du théâtre suédois. Ici encore, ils sont parties d'un tout.

Le premier indice d'une attitude nouvelle et révolutionnaire devant les tragédies classiques était apparu avec l'*Agamemnon* mis en scène par Per Lindberg en 1929. Le sculpteur Carl Milles avait conçu un décor impressionnant : de colossales colonnes doriques et des costumes dans le style mycénien. L'insipide néo-classicisme de marbre blanc, dans lequel les tragédies avaient si longtemps été présentées, faisait soudainement place à une vue plus exacte (du moins à notre idée), plus colorée aussi et violente, de l'Antiquité. Cette tendance vers un style archaïsant s'affirma en 1934 dans la *Médée* d'Euripide, sous la direction d'Olof Molander. Otte Sköld entoura d'un cadre crétois cette tragédie attique; l'inspiration en venait des découvertes d'Evans à Knossos.

Un nouveau chaînon fut le décor d'Eric Grate pour cette pièce intelligente et ambiguë de Jean-Paul Sartre : *Les Mouches* (1945). On y décèle à la fois des allusions à la Grèce primitive et à la France de la Résistance. Le décor, très sculptural, offre la plus juste synthèse du mystère archaïque et de l'expression moderne. La grande effigie d'Apollon rappelle les images des vases mycéniens, mais aussi le surréalisme des peuples primitifs.

Le pas décisif de ce recul dans les siècles fut fait par Olof Molander en 1948. Dans un décor d'Yngve Larson et avec les costumes de Gunnar Gelbort, il présenta *Antigone* et trois ans plus tard *Œdipe-Roi* (décor de Georg Magnusson) dans un style préclassique archaïque, aussi éloigné que possible du monde harmonieux de Sophocle et des théories esthétiques de Winkelmann. En 1954, suivit une version ramassée de l'*Orestie* d'Eschyle, où Marik Vos surmonta intelligemment les difficultés de la décoration. Les personnages de la tragédie semblaient sortir de quelque dessin primitif (Voir page 10).

A côté des peintres dominants, Erixson et Mörner, plusieurs autres artistes ont récemment enrichi le théâtre de leur inspiration. Dès 1914, le peintre Otte Sköld, qui avait déjà beaucoup travaillé pour le théâtre, créa, en collaboration avec Alf Sjöberg, un certain

Sven Milliander in *A Dream Play - Le Songe*, Strindberg. M : Olof Molander. D : Carl Johan Ström. Stadsteatern, Göteborg. 1947.

P : Almberg-Preini

amongst other things settings for *The Magic Flute* and *Macbeth*. The former, despite innovations with projections, was clearly inspired by Schinkel. His illustrative Stockholm scenes for Strindberg's *The Site of the Burned House* were exquisite miniatures.

Among other painters who made contributions during the forties was Bo Beskow, who designed decorations at the Opera for *Outlawed* and *Der Freischütz*. His attempts at emancipation from a naturalistic design found more confident expression in 1951 in Strindberg's *Master Olof* (producer Alf Sjöberg). Another painter, Hilding Linnqvist, created an exquisitely beautiful setting for *Ariadne on Naxos* in 1944, while Kurt Jungstedt made decorations and costumes for *La Traviata* (1948), and an architect, Sven Ivar Lind, produced in collaboration with the staff-decorator at the Opera, Birger Bergling, interesting decorations for *Peter Grimes*.

In 1949 Yngve Gamlin began to paint for the experimental stage and made a name with his original settings for Stina Aronson's *The Children's Bed*. He very soon became one of the most sought-after specialists in stage-decoration of the Stockholm theatre. He is very versatile, and can turn his hand to

nombre de décors suggestifs, notamment pour *La Bête de Proie* de Karl Ragnar Gierow. Ils exhalaient une violence primitive, un frisson d'horreur qui semblaient plutôt un écho de cette sombre année de guerre que de la pièce même. Otte Sköld travailla aussi pour l'Opéra; il fit entre autre les décors de *La Flûte Enchantée* et de *Macbeth*, les premiers, malgré l'innovation des projections, inspirés de Schinkel. Les tableaux de Stockholm dans *La Place de la Maison brûlée* de Strindberg, constituaient d'exquises miniatures.

Citons encore Bo Beskow, qui fit des décors pour *Hors la Loi* et le *Freischütz*. Ses efforts pour échapper au naturalisme aboutirent en 1951, dans *Maître Olof* de Strindberg (metteur en scène : Alf Sjöberg). Un autre peintre, Hilding Linnqvist, créa un fort beau décor pour *Ariane à Naxos* en 1944; Kurt Jungstedt fit les décors et les costumes de *La Traviata* (1948) et un architecte, Sven Ivar Lind, présenta, en collaboration avec le décorateur permanent de l'Opéra, Birger Bergling, une réalisation intéressante de *Peter Grimes*.

En 1949, Yngve Gamlin se mit à travailler pour la scène expérimentale et se fit un nom avec ses décors originaux pour *Le Lit des*

anything from revue-settings to scenery for the Opera and the Royal Dramatic Theatre. His surrealist décors, with their leanings toward abstract painting, were a new departure in the art of stage decoration in Sweden.

An abstract, purist tendency is also shown by Carl Johansson-Cloffe who in 1950, together with Alf Sjöberg, composed a magnificent frame as regards both colour and form for a performance of Ibsen's *Brand*. Cloffe has since been engaged at the Municipal Theatre in Norrköping-Linköping, where he has made, inter alia, decorations for *Hamlet* that have attracted critical attention. For the same stage Gunnar Lindblad, too, has done some of his best settings.

Knut Ström, who after some experimental years in Dusseldorf has been faithful to Gothenburg since 1919, is the most experienced and able stage-decorator in Sweden. He has no preconceived notions about décor, but gives every play the setting that best fits its character. He can swing from graphic impressions of Nature seen through the magic spectacles of patriotic feeling in the first years of the War, e.g. *Mobilisation for Defence* (1941), via echoes of the expressionism of the twenties and visionary chiaroscuro, to the most simplified and stylized stage-settings.

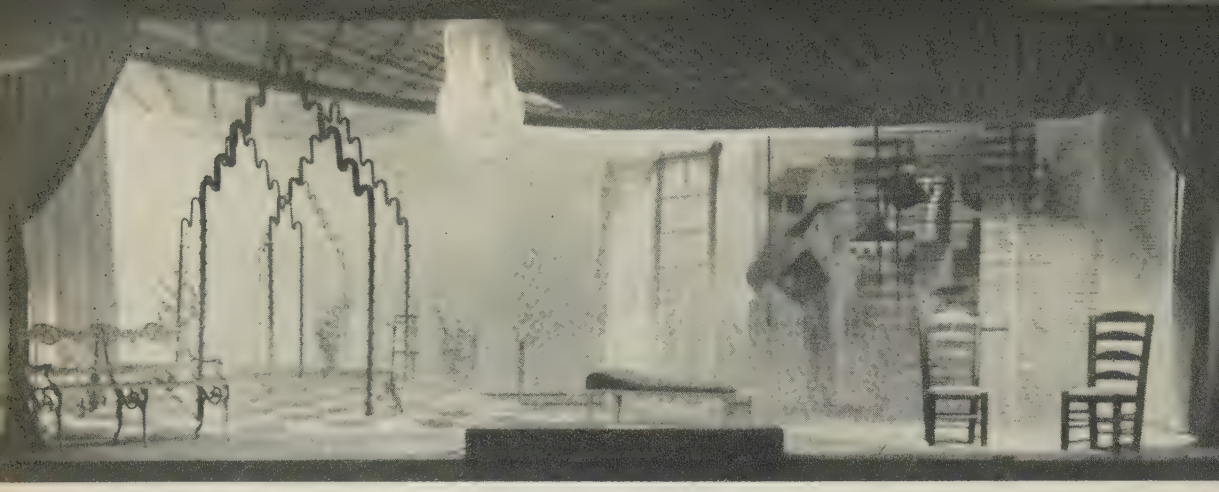
In the mid forties his son Carl-Johan Ström stepped in as his father's collaborator. His first great success was the shockingly brutal but unforgettable setting for Camus' *Caligula*. He showed a more lyrical side of his nature in *Dona Rosita* by Garcia Lorca (1951) and also in a deftly adapted surrealistic decor for *Enfants* de Stina Aronson. Il devait devenir bientôt un des décorateurs les plus recherchés de Stockholm. Il est très souple et peut tout faire, depuis les décors de revue jusqu'aux grands travaux pour l'Opéra et le Théâtre Royal Dramatique. Ses décors surréalistes, qui tendent à l'abstrait, marquent un nouveau stade dans l'art de la décoration en Suède.

Une orientation abstraite et puritaine caractérise aussi Carl Johansson-Cloffe, qui, en 1950, composa avec Sjöberg un cadre magnifique de couleur et de forme pour la représentation du *Brand* d'Ibsen. Depuis, Cloffe a été engagé par le Théâtre Municipal de Norrköping-Linköping, où il a fait, entre autres, des décors pour *Hamlet* qui ont attiré l'attention des critiques. Pour la même scène, Gunnar Lindblad a réussi quelques décors des plus heureux.

Knut Ström, qui, après quelques années d'expériences à Düsseldorf, a été fidèle à Göteborg depuis 1919, est le plus capable et le plus expérimenté de tous. Il n'a pas d'idées préconçues, mais donne à chaque pièce le cadre qui lui convient. Il peut passer des rappels de l'expressionnisme de 1920 et du clair-obscur du visionnaire aux décors les plus violemment simplifiés et stylisés.

Vers 1945, son fils Carl-Johan Ström commença de collaborer avec son père. Son premier grand succès fut une suite de décors excessivement brutaux, mais inoubliables,

A Dream Play - Le Songe, Strindberg. M : Olof Molander. D : Martin Ahlbom. Stadsteatern, Malmö. 1947. P : Schwitters.



Dona Rosita, F. Garcia-Lorca. M : Bengt Ekerot. D : Carl Johan Ström. Stadsteatern, Göteborg. 1951. P : Schwitters.

Thus Pass Five Years by the same writer (1953). At the Big Theatre (Stora teatern), Gothenburg's lyrical stage, Einar Hjort has created a large number of delightful settings.

An original and technically skilful talent is that of Martin Ahlbom, who has joined the staff of the Malmö Municipal Theatre from Hälsingborg. Although he is struggling with greater technical difficulties than any other of the above-mentioned artists on account of the clumsy breadth of the disproportionate stage, he has created settings of exquisite finesse and gaiety, with a never-failing feeling for style and character. At his side he has Härje Ekman, earlier attached to the Royal Dramatic Theatre and Uppsala Municipal Theatre, Per Falk and Tyr Martin, all three able and imaginative artistic personalities.

pour *Caligula* de Camus. Il se révéla plus lyrique en 1951 dans *Doña Rosita* de Garcia Lorca et d'un surréalisme adéquat dans *Ainsi Cinq Années passent,* du même auteur (1953). Au Grand Théâtre (Stora Teatern), la scène lyrique de Göteborg, il y a surtout Einar Hjort à qui l'on doit un grand nombre de décors ravissants.

Au Théâtre Municipal de Malmö, Martin Ahlbom est aux prises avec de plus grandes difficultés techniques que ses confrères, à cause des dimensions de la scène; mais il a créé des décors d'une finesse et d'une gaîté exquises, avec un sens du style et du caractère qui ne lui fait jamais défaut. A ses côtés, il faut encore citer Härje Ekman, Per Falk et Tyr Martin, qui sont tous trois des artistes experts et pleins d'imagination.

Gustaf HILLESTRÖM

OPERA IN SWEDEN

L'OPÉRA EN SUÈDE

JULIUS RABE

THOSE making a survey of Swedish opera are often inclined to turn admiringly to its beginnings. A monarch, ambitious and artistically gifted, surrounded by men of learning and writers of genius, set himself the goal of creating a Swedish opera which should combine the charm of Italian opera and the magnificence of the French, and be sung in the Swedish tongue. Intelligent solutions were provided for a number of problems of style and foreign composers like Johann Gottlieb Naumann and Joseph-Martin Kraus were invited to the country to write music to texts by Swedish poets. The result was a brief flowering of musical drama which bore the essential stamp of Gluck. But that was a long time ago, in the 1770's and 1780's.

☆

The XIXth century marked a decline, a few Swedish composers wrote operas in a conventional style — even if in Franz Berwald's *Estrella di Soria* there are occasional flashes of musical genius — and it is only after the middle of the century that it is possible to trace freshening breezes of more nationally coloured romance. Wagner's « transparent » profundity captivated of course some of the soulful among the Swedish composers, and at the beginning of this century Wilhelm Peterson-Berger stands out as the most important exponent of Wagnerianism, with a distinct undertone of national feeling and blond nature-poetry. The influence of German taste (Richard Strauss and others)

CEUX qui ont envisagé d'ensemble l'opéra en Suède ont souvent incliné à réserver leur admiration pour ses débuts. Un monarque, ambitieux et doué pour les arts, s'est entouré d'hommes savants et d'écrivains géniaux et s'est donné pour but de créer un opéra suédois qui combinerait le charme italien et la magnificence française, tout en étant chanté en suédois. Des solutions intelligentes furent obtenues pour résoudre un certain nombre de problèmes de style. Des compositeurs étrangers, comme Johann Gottlieb Naumann et Joseph-Martin Krans furent invités à écrire de la musique sur des textes de poètes suédois. Le résultat fut une courte floraison de drames musicaux qui portaient surtout la marque de Gluck. Mais cela se passait il y a bien longtemps, entre 1770 et 1790.

☆

Le XIXe siècle accusa un déclin. Franz Berwald, dans son *Estrella di Soria*, a bien des éclairs de génie, mais ce n'est que dans la seconde moitié du siècle qu'il est possible de découvrir les brises rafraîchissantes d'un romantisme davantage national. La « profondeur transparente » de Wagner captivait naturellement ceux des compositeurs suédois qui avaient le plus d'âme. Au début de ce siècle, Wilhelm Peterson-Berger se distingue comme le représentant le plus significatif d'un wagnérisme d'où ne sont point bannis la couleur locale et le sentiment de la nature. Le goût allemand (Richard Strauss entre autres) restait distinctement marqué il y a

was on the whole strikingly marked forty years ago, while inspiration from Debussy's *Pelléas et Mélisande* and French opera in general is altogether lacking.

But blood runs thicker that water, and no artist, if he is genuine, can free his roots from his native soil. No one who listens to the operatic music of Kurt Atterberg, Natanael Berg and Ture Rangström can help feeling their attachment to Swedish roots, even where they have not, as Atterberg frequently has, woven Swedish folk melodies into the general texture of their music.

☆

Of the composers mentioned, TURE RANGSTRÖM (1884-1947) must be considered the most important. For him opera was essentially a problem of the text, to solve which he began composing music for already existing dramatic works. First August Strindberg's play *The Bride with the Crown* (1919), and shortly afterwards the dramatic ballad *Mediaevals* (1921) by the Danish poet Holger Drachmann. While the latter work, despite its dramatic intensity, soon disappeared from the repertoire, *The Bride with the Crown* has maintained its place as one of the best Swedish works in the field of musical drama and still finds appreciative audiences. Its effect is due not only to the fact that Strindberg's play presents genuine characters with conflicts, joys and associations familiar to all in this country, but also to the tone of typically Swedish, slightly angular heartiness running through the music. Strindberg himself had chosen to let the folk-song give colour to the drama, and without clearly citing folk melodies, Rangström has allowed their strains to permeate large parts of the work. Towards the end of his life Rangström tackled an ambitiously planned musical drama, *Gilgamesh*, based upon the ancient Babylonian saga. He did not live to orchestrate it and when it was performed (1952) the shortwinded rhythms of the music proved insufficient to carry the vast perspective of the saga.

☆

NATANAEL BERG (born 1879), also chose recognized dramatic works for his operatic production. For two of his most important operas his texts were plays by the German poet Friedrich Hebbel : *Judith* (1936, new

40 ans, tandis que *Pelléas et Mélisande* de Debussy et l'opéra français en général demeuraient sans influence.

Aucun artiste, s'il est authentique, ne peut arracher ses racines du sol natal. Qui écoute la musique de Kurt Atterberg, de Natanaël Berg et de Ture Rangström ne peut manquer de discerner leur attachement au terreau suédois, même quand ils n'ont pas, comme Atterberg, inséré des mélodies populaires dans la texture de leur musique.

☆

Des compositeurs que nous venons de citer, TURE RANGSTRÖM (1884-1947) est le plus important. Pour lui, l'opéra était essentiellement un problème de texte; aussi a-t-il commencé par composer de la musique sur des œuvres dramatiques déjà existantes : d'abord, la pièce d'Auguste Strindberg, *La Couronne de la Fiancée* (1919) et peu après la ballade dramatique : *Médiévaux* (1921) du poète danois Holger Drachmann. Alors que ce dernier ouvrage, malgré son intensité dramatique, disparaissait bientôt du répertoire, *La Couronne de la Fiancée* a gardé sa place. C'est une de nos meilleures œuvres lyriques et le public continue à l'apprécier. Ceci est dû non seulement au fait que la pièce de Strindberg offre des caractères vrais, avec des conflits, des joies et des associations qui nous sont familières, mais aussi au ton typiquement suédois et à une sorte de cordialité qui se répand dans toute la musique. Déjà Strindberg avait choisi des chansons populaires pour colorer sa pièce; sans véritablement démarquer ces mélodies, Rangström a imprégné son œuvre de leurs accents. A la fin de sa vie, Rangström s'attaqua à un drame musical dont le dessein était ambitieux : *Gilgamesh*, fondé sur l'ancienne saga babylonienne. Le compositeur mourut avant d'avoir orchestré son œuvre. Lorsqu'elle fut représentée (1952), les rythmes courts et haletants de la musique se trouvèrent insuffisants à remplir la vaste perspective de la saga.

☆

NATANAEL BERG (né en 1879) a aussi pour ses œuvres lyriques choisi des pièces connues. Pour deux de ses opéras les plus importants, son point de départ a été des pièces du poète allemand Friedrich Hebbel : *Judith* (1936, remis en scène en 1954) et *Genoveva*

Judith. Friedrich Hebbel - Natanael Berg. M. Harald André. D : Isaac Grünewald. Royal Opera, Stockholm. 1954.

P : Merkel Rydberg.

setting 1954) and *Genoveva* (1947). In both cases he himself made the translations into Swedish, permitting himself abridgements and a general rearrangement of the text, so that they became effective and dramatically convincing libretti. But the music remains as it were in the background, underlining and colouring the dramatic course of events without ever assuming a shape of its own or expanding into expression beyond that of the drama itself. In other words one is listening to an opera in which the music is hardly noticed and is even sometimes a hindrance. Results are happier when he attempts subjects from Swedish history. In *Engelbrekt* (written in 1929 and still occasionally performed) he brought to life a number of scenes, rather than an actual drama, centred round a Swedish XVth century champion of freedom. The music, by delicately threading its way among old folk melodies, creates atmosphere and gives a peculiar expressiveness to the scenic action. In *Birgitta* (1942), as in *Engelbrekt*, the text is by the composer himself. But here he allows no place to folk melody. The scenes are musically illustrated in a more or less European idiom which failed to engage the feelings of the audience.

☆

At the end of the 1920s atonal modern music began to assert itself in Sweden. As transitional figures one may mention LARS ERIK LARSSON (born 1908) and GUNNAR

(1947). Dans les deux cas, il a fait lui-même la traduction en suédois, en se permettant des coupures et un arrangement général du texte. Les pièces sont devenues des livrets d'opéra, d'une efficacité scénique certaine. Mais la musique demeure pour ainsi dire à l'arrière-plan; soulignant et colorant les péripéties de l'intrigue, elle ne prend jamais une forme vraiment personnelle, ni n'élargit l'action jusqu'à une expression qui dépasse les limites du drame lui-même. En d'autres mots : l'on écoute un opéra dont la musique se remarque à peine et est même parfois une entrave. Le compositeur est plus heureux quand il tente de mettre en musique des sujets pris à l'histoire de la Suède. Dans *Engelbrekt* (1929) qui est encore occasionnellement au répertoire, il a conféré de la vie à un certain nombre de tableaux ayant trait au champion suédois de la liberté au XVe siècle. Ce sont à vrai dire plutôt des tableaux qu'un drame. Mais dans ces tableaux, la musique, en frayant son chemin parmi les vieilles mélodies populaires, a créé une atmosphère et a donné une expression particulière à l'action scénique. Dans *Birgitta* (1942) comme dans *Engelbrekt*, le texte est l'œuvre du compositeur même. Mais ici il n'a pas accordé de place à la chanson populaire. Les tableaux ont été illustrés musicalement dans un style généralement européen qui n'a pas réussi à captiver les auditoires suédois.

A l'approche de 1930, la musique atonale commença à s'imposer en Suède. Comme figu-

DE FRUMERIE (1908), both of whom also attempted opera, though without being able to conquer the theatre or fuse their music with its peculiar world of expression and its formal requirements. Larsson's *The Princess of Cyprus* (1937) is composed on a play by the Finnish poet Zachris Topelius, and contains forms of musical interlude such as the passacaglia. Gunnar de Frumerie's *Singoalla* (1940), based on a novel of the 1850's by the Swedish author Victor Rydberg is more compact in structure and written in a vein which carries the listener along. But with de Frumerie, too, the music is no more than a colourful accompaniment to what happens on the stage, a fleeting illustration of the transient feelings which live for a moment on the stage.

☆

In Sweden the foremost exponent of modern music, and pioneer of a consciously linear style, is HILDING ROSENBERG (born 1892). His operas are among the most interesting contributions to contemporary Swedish musical drama. He approaches the problem of opera from a different point of view to that of his fellow composers. He began by composing music to radio plays, and here moved in such widely different spheres as Benavente's commedia dell' arte play *Los Intereses creados* and the classical Greek tragedies *Œdipus Rex, Agamemnon* and *Medea*. The music was worked out in collaboration with the imaginative, highly accomplished producer Per Lindberg, who forced his musical friend to subordinate himself to the style of the drama and at the same time let the music carry the main themes. Rosenberg's first « regular » opera was an experiment with a contemporary realistic subject. *Journey to America* (1932). This work has been undeservedly forgotten, though fragments of it frequently heard in concert halls (a prelude and a « railway fugue ») testify to the composer's vitality and masterly technical skill.

☆

Some years later Rosenberg once more took up Benavente's *The Created Interests*, this time not as a radio-play but composed throughout as a regular opera and entitled *Marionnettes* (1939). Typical of the stage mastery shown in this work is the fact that

res de transition, on peut mentionner LARS ERIK LARSSON (né en 1908) et GUNNAR DE FRUMERIE (également né en 1908) qui tous deux se sont essayés dans l'opéra, mais n'ont pas réussi à mettre dans leur musique le mode d'expression propre au théâtre et ses exigences formelles. *La Princesse de Chypre* (1937) de Larsson se fonde sur une pièce d'un poète finlandais, Zachris Topelius; sa musique est transparente, délicatement membrée, dans des formes contenues telles que la passacaille. *Singoalla* de de Frumerie (1940) est tiré d'un roman des environs de 1850, dû à l'auteur suédois Victor Rydberg. Cet opéra est composé dans un style plus resserré et son tempérament entraîne fréquemment l'adhésion de l'auditeur. Mais chez de Frumerie également, la musique n'est qu'un accompagnement coloré de ce qui se passe sur la scène. C'est une illustration lentement animée des sentiments tout transitoires des personnages.

☆

Le plus remarquable représentant de la musique moderne, le pionnier d'un style consciemment linéaire, c'est HILDING ROSENBERG (né en 1892) qui aborde le problème de l'opéra sous d'autres angles que ses confrères. Il a commencé par faire de la musique pour les pièces radiophoniques. C'est ainsi qu'il s'est risqué dans des sphères aussi différentes que la commedia dell'arte avec *Los Intereses creados* de Benavente et la tragédie grecque avec *Œdipe Roi, Agamemnon* et *Médée*. Cette musique fut élaborée de concert avec le metteur en scène : le très expert et très original Per Lindberg. Celui-ci inclina le compositeur, son ami, à se subordonner au style du drame, la musique fournissant les thèmes directeurs. Le premier opéra « régulier » de Rosenberg fut un essai de sujet réaliste et contemporain : *Le Voyage en Amérique* (1932). Cette œuvre est injustement oubliée aujourd'hui, mais des fragments en sont fréquemment joués au concert (un prélude et une fugue dite « du chemin de fer »). Ils attestent de la vitalité du compositeur et de sa maîtrise technique.

Quelques années plus tard, Rosenberg s'est à nouveau mesuré avec *Les Intérêts créés* de Benavente. Cette fois, il ne s'agissait plus d'une pièce radiophonique, mais d'un opéra complet qu'il intitula : *Marionnettes* (1939). La portée scénique de l'ouvrage est rendue

The Isle of Blessedness - L'Ile de Félicité. Hilding Rosenberg. M : Harald André. D : Isaac Grünewald. Royal Opera, Stockholm. 1945.

P : Järlas.

the main part, that of the servant Crispin who with his whims and his smart tongue sets the puppet-like figures of the play in motion, is spoken throughout. Per Lindberg advised the composer in this work also, and was the first to produce it at the Royal Opera in Stockholm. A commedia dell'arte play, in which the characters move more or less like puppets, depends for its success on characteristic movement. In this opera Rosenberg's music attains a rhythmical freedom and gesticulatory mobility which give it the genuine stamp of musical drama — one is tempted to say a Mozartian character on account of the dramatic expressiveness of the music translated into modern musical idiom.

☆

Rosenberg's next and so far latest stage-work is, despite the modern character of the music, entirely romantic in spirit. He turns here to one of the great poems of the early Swedish Romantic movement, Atterbom's fairy play *Isle of Blessedness* (1945), in which rêveries of happiness are set against the demands of real life and expand into a world-embracing religious and moralistic view of existance. This work of Rosenberg's does not possess the same artistic homogeneity as *Marionnettes*, either in the music or in the dramatic style, but its expressiveness is richer and more direct. This applies especially to the act in which the hero, Astolf, comes to

sensible par le fait que le personnage central, le valet Crispin, dont la verve donne le branle aux comparses, est de bout en bout un rôle parlé. Pour cette œuvre aussi, Per Lindberg fut le conseiller du compositeur et son metteur en scène à l'Opéra Royal de Stockholm. Dans une commedia dell'arte, où les personnages s'agitent le plus souvent comme des pantins, c'est de la caractérisation des mouvements que dépend le succès. Ici, la musique de Rosenberg atteint à une liberté rythmique et à une mobilité dans la cadence qui lui donnent la marque authentique du drame musical; on serait tenté de dire qu'il y a dans l'expression de la musique un principe mozartien, traduit dans un style résolument moderne.

L'œuvre suivante, et jusqu'à présent la dernière que Rosenberg ait composée pour la scène, est, malgré le caractère moderne de la musique, d'un esprit entièrement romantique. Il a eu recours ici à l'un des grands poèmes du romantisme suédois des débuts, la pièce féerique d'Atterbom : *L'Ile de Félicité* (1945) où les rêves de bonheur s'opposent aux exigences de la vie réelle et atteignent à une vision à la fois universelle et ethico-religieuse de l'existence. L'on concédera que cette œuvre de Rosenberg ne possède pas la même homogénéité artistique que *Marionnettes*, tant dans la musique que dans le style dramatique, mais l'expression est plus riche, révèle de plus profondes perspectives et produit un effet plus direct. Ceci vaut surtout

the *Isle of Blessedness* — which flowers into poetry of a rare purity.

☆

It is generally said that the opera at present — and it has been said in all periods — is traversing a crisis. In Sweden too we see its constant dilemma and its groping attempts to solve its problems. It is characteristic of the situation of musical drama as a whole that the most interesting and promising attempts in this country — Hilding Rosenberg's — have received decisive impulse from a producer to whom opera is necessarily theatre and not merely music in costume and with stage properties.

☆

Ever since the XVIIIth century the real home of opera in Sweden has been the Royal Opera House in Stockholm. It is only given intermittently in the larger cities of Gothenburg and Malmö. But in the last few decenniums the Stora teatern (The Big Theatre) in Gothenburg has done us remarkable service in introducing modern works which have attracted attention abroad (Honegger's *Judith*, Britten, Menotti, Orff and others). The Royal Opera in Stockholm has also, though more hesitatingly, given attention to international modern works (Hindemith's *Mathis der Maler*, for instance). In the main however, it has devoted itself to the standard repertoire (Mozart, Wagner, Gounod, Verdi, Puccini and others). A staff of remarkably gifted vocalists has kept performances at a high level. Some of them have won world répute : Joel Berglund — head of the Opera for the past six years, — Jussi Björling, Sigurd Björling, Hjördis Schymberg, Set Svanholm and Birgit Nilsson are at present the most celebrated. The principal conductor, Sixten Ehrling, who is still very young, can look forward confidently to a brilliant future.

pour l'acte dans lequel le héros, Astolf, arrive à l'Ile de Félicité et où fleurit une poésie d'une exceptionnelle pureté.

☆

On dit généralement que l'opéra aujourd'hui traverse une crise. C'est ce qu'on dit à toutes les époques. En Suède aussi, le dilemne est constant, mais il est intéressant de constater que la tentative la plus intéressante et la plus fructueuse — celle de Hilding Rosenberg — a reçu son impulsion d'un metteur en scène, pour lequel l'opéra est nécessairement du théâtre et pas seulement de la musique avec des costumes et des accessoires.

☆

Le vrai foyer du drame lyrique en Suède est, depuis le XVIIIe siècle, l'Opéra Royal de Stockholm. Ce n'est qu'exceptionnellement que des opéras se donnent dans de grandes villes comme Göteborg et Malmö. Depuis quelque dix ans, il faut mentionner le Stora Teatern (Le Grand Théâtre) de Göteborg, qui a joué un rôle notable en faisant connaître des œuvres nouvelles, qui s'étaient fait valoir à l'étranger (Honegger et sa *Judith*, Britten, Menotti, Orff, etc...). L'Opéra Royal de Stockholm a aussi, mais avec plus d'hésitation, révélé des œuvres modernes (*Mathis le Peintre* d'Hindemith, par exemple), mais il se consacre surtout au répertoire (Mozart, Wagner, Gounod, Verdi, Puccini, etc...). Un ensemble de chanteurs remarquablement doués a maintenu les représentations à un niveau élevé. Quelques-uns de ces artistes ont acquis une renommée mondiale : Joël Berglund, qui est à la tête de l'Opéra depuis six ans, Jussi Björling, Sigurd Björling, Hjördis Schymberg, Set Svanholm et Birgit Nilsson sont pour le moment parmi les plus connus. Quant au premier chef d'orchestre, Sixten Ehrling, très jeune encore, on est en droit d'en attendre un grand avenir.

Julius RABE

PRESENT TRENDS IN SWEDISH BALLET

☆

TENDANCES ACTUELLES DU BALLET SUÉDOIS

DAN LIPSCHÜTZ

Birger Lundquist.

WHEN we consider ballet in Sweden the company which springs at once to mind is that of « Les Ballets Suédois » formed by Rolf de Maré in 1920, with Jean Börlin as choreographer, which rapidly achieved an international reputation. Since then, in Sweden itself, ballet has known both good and evil days. But a new boundary was reached in 1949 when Aurel Milloss was invited to produce three of his ballets at the Opera House, including a *Neapolitan Pastiche*. Antony Tudor continued in the path of Milloss and inproved the tuition. He has produced his own ballets, *The Lilac Garden* and *Gala Performance*, as well as *Giselle*, the only traditional ballet to be authentically performed for many years. The internationally celebrated dancers, Ellen Rasch and Björn Holmgren, were able to give it a note of lyrical sensibility based on technical perfection. Tudor was the first to advocate the principle now recognized everywhere that a ballet repertoire should represent two cho-

QUAND on parle de ballets suédois, on pense aussitôt aux Ballets Suédois, formés en 1920 par Rolf de Maré, avec Jean Börlin comme chorégraphe, et qui atteignirent rapidement une réputation internationale.

La vie du ballet, en Suède même, a connu depuis lors des périodes de soleil et d'ombre.

Mais une nouvelle étape fut franchie, en 1949, quand Aurel Milloss fut invité à monter à l'Opéra trois de ses ballets, y compris un *Pastiche napolitain*. Antony Tudor continua dans la voie de Milloss et améliora l'enseignement. Il monta ses propres ballets : *Jardin aux Lilas* et *Représentation de Gala*, ainsi que *Giselle*, le premier ballet traditionnel qui ait été présenté dans un style authentique depuis des années. Sous la direction de Tudor, des danseurs de réputation internationale, Ellen Rasch et Björn Holmgren, y ajoutèrent une note de sensibilité lyrique, sur la base de la perfection technique. Tudor fut le premier à défendre le principe, aujourd'hui internationalement adopté, qu'un répertoire doit

Mariane Orlando and Teddy Rhodin in *The Sleeping Beauty - La Belle au Bois Dormant.* Ch : Mary Skeaping. D : Yngve Gamlin. Royal Opera, Stockholm. 1955.

P : Beata Bergström.

reographic trends, the classical and the modern.

☆

Since 1953 the classical tradition has been represented by Mary Skeaping, who has worked not only with the master teacher Ceccheti, but also with the Russian star dancers Egorova, Trefilova and Novikoff. She was engaged for a time as ballet mistress to the Sadler's Wells Company at Covent Garden where, on the recommendation of the ballet historian Cyril Beaumont, she was invited to produce *Swan Lake*. In *Swan Lake* (1953) and *The Sleeping Beauty* (1955) she made a worthy effort to render Tchaikowsky's ballets faithfully. With her tireless energy and great capacity for organization she was soon able to produce ballets with an admirable precision of ensemble. The classical ballets of the star dancer period stand or fall, of course, by the talents of the « prima ballerina ». For her production of *Swan Lake* Mary Skeaping was obliged to stake her hopes

comprendre des ballets représentant les deux tendances chorégraphiques : traditionnelle et moderne.

La tendance traditionnelle a depuis 1953 été représentée par Mary Skeaping. Elle a non seulement travaillé avec le maître Cecchetti, mais encore avec des danseurs-étoiles russes : Egorova, Trefilova et Novikoff. Elle a été engagée un certain temps à Covent Garden comme maîtresse de ballet pour les Sadler's Wells et, sur la recommandation de l'historien du Ballet, Cyril Beaumont, elle y monta *Le Lac des Cygnes*. Dans *Le Lac des Cygnes* (1953) et *La Belle au Bois dormant* (1955), elle s'est efforcée de rendre de façon authentique les ballets de Tchaïkowski. Excellente organisatrice, infatigable, elle a su, en peu de temps, monter des ballets avec une admirable précision dans les ensembles. Le ballet classique de la période où régnaient les étoiles dépend largement du talent de la première ballerine. Pour monter *Le Lac des Cygnes*, Mary Skeaping fut obligée de fonder ses espoirs sur Mariane Orlando qui avait 19 ans.

on the nineteen year old Mariane Orlando who, apart from talents as a dancer, possessed to perfection the regal appearance desirable for the Swan Queen. This dancer, who had already attracted attention, was thus given the opportunity of taking the place for which her musicality, her expressiveness and her stage instinct predestined her.

☆

Modern choreography is represented by Birgit Cullberg. She acquired the technique of free dancing with Jooss in England and made her first appearance in recitals during the war, in which she specialized in expressive and unconventional animal studies, and showed an uncanny ability for translating into dance-forms the way in which animals move. At the same time she made, for her own ballet company, her first experiments in

Outre son talent extraordinaire de danseuse, celle-ci possédait à la perfection cette apparence royale que réclame le rôle de la reine des cygnes. Cette danseuse, qui avait attiré déjà l'attention, accéda ainsi à la place qui lui revenait pour sa musicalité, ses dons d'expression et son instinct du théâtre.

La seconde tendance chorégraphique est représentée par Birgit Cullberg. Elle a acquis la technique de la dance libre chez Jooss en Angleterre et elle a paru pour la première fois pendant la guerre dans des récitals où elle interprétait des études, expressives et fort originales, d'animaux, montrant une habileté prodigieuse à traduire en pas de danse leur façon de se mouvoir. A la même époque, elle fit pour sa propre compagnie de ballets, ses premiers essais de chorégraphe, dans un style mouvementé, sur des thèmes politiques où s'exerçait son humour personnel.

Après la guerre, elle bénéficia de l'ensei-

Grand Pas de Coq. Ch : Birgit Cullberg. D : Jan Brazda. Royal Opera. Stockholm. 1953

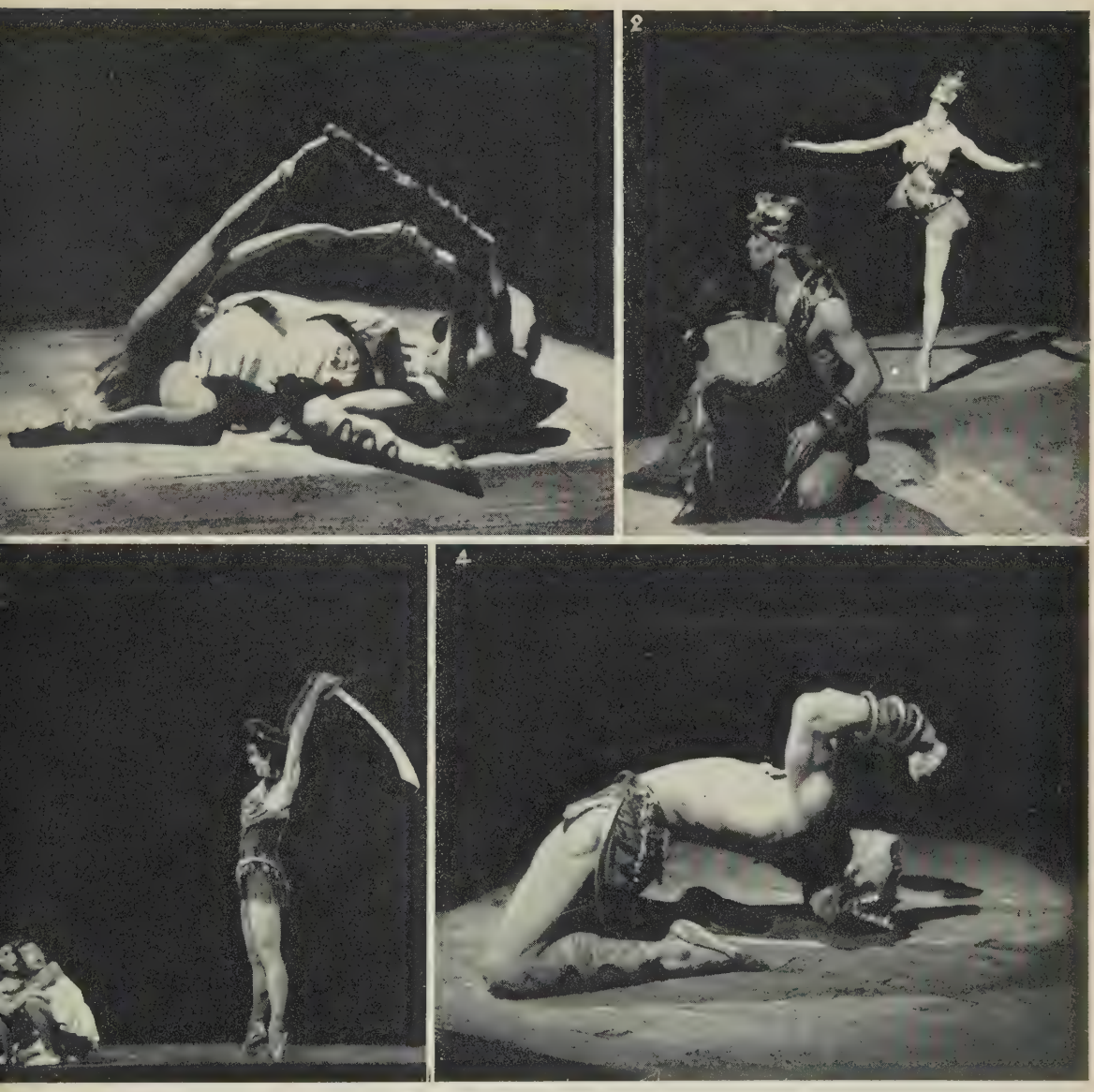
choreography on themes suggested by current political attitudes treated in a personal and highly humouristic vein.

After the war she studied under the Stockholm ballet teacher, Lilian Karina, and was thus brought in contact with the classical school. At a recital in 1946 she tried to apply her new knowledge but without success. Only the dances in the style she had originally acquired with Jooss were received with applause. She persisted however in her efforts to ally her expressionistic free-dance technique with a classical style. In *Miss Julie*, composed to music by Ture Rangström, her efforts were crowned with success. The ballet is based on Strindberg's well known play and the choreographer has on the whole succeeded into translating into movement the dramatic intentions of the play. The dance drama is based on the incompatibility of two social « milieux », the one represented by the aristocratically refined Julie with her pride of station and her quick nervous changes of mood and the other by the snobbishly ambitious and crudely vital Jean. But it is also the

gnement de Lilian Karina, entrant ainsi en contact avec l'école classique. Dans un récital donné en 1946, elle essaya d'appliquer ses connaissances nouvellement acquises, mais sans aucun succès. Seules, les danses qu'elle avait composées dans le style original qu'elle avait acquis chez Jooss remportèrent tous les suffrages. Elle poursuivit pourtant sa tentative d'unir la danse libre expressionniste au style classique. Dans *Mademoiselle Julie* (musique de Ture Rangström), ses efforts pour donner à ses spectacles dramatiques une base classique furent couronnés de succès. Ce ballet s'inspire de la pièce bien connue de Strindberg et, dans l'ensemble, la chorégraphie est parvenue à traduire les intentions dramatiques de l'auteur par des mouvements. Le drame dansé repose sur l'incompatibilité de deux milieux sociaux; le premier est représenté par l'aristocratique Julie, si raffinée, si fière de son rang, si nerveuse, si changeante dans ses attitudes, et le second par ce Jean, plein de vitalité grossière et d'ambition. Mais c'est aussi l'histoire d'une jeune femme qui se révolte vainement contre la morale victo-

Elsa Marianne von Rosen and Julius Mengarelli in *Miss Julie* - *Mademoiselle Julie*. Ch : Birgit Cullberg. D : Sven Erixon. Royal Opera, Stockholm. 1950.

P : Merkel Rydberg.



Elsa Marianne von Rosen, Willy Sandberg and Gerd Anderson in *Medea - Médée*. Ch : Birgit Cullberg. D : Alvar Granström. Royal Opera, Stockholm. 1953.

P : Beata Bergström.

1. The birth of the family - Des parents naissent les enfants.
2. Kreusa disturbs the harmony of marriage - Créuse trouble cette harmonie.
3. Medea in the cruel final act - Médée tue ses enfants.
4. Jason's rage and despair - Désespoir de Jason.

story of a young woman's unsuccessful revolt against the strictness of Victorian morals. Julie's part was created for Elsa Marianne von Rosen whose appropriate appearance, splendid technique and dramatic feeling for the part gave it a congenial interpretation.

rienne de son entourage. Le rôle de Julie fut créé par Elsa-Marianne von Rosen, dont le type, la technique splendide et un sentiment intensément dramatique servirent adéquatement le rôle. Julius Mengarelli, un excellent danseur de caractère, possédant une « pré-

Birgit Cullberg : *The Spider - L'Araignée.*

Julius Mengarelli, an execellent character dancer, with a compellingly dramatic stage presence and deep musicality danced the part of Jean with intelligence and forcefulness. This success opened the doors of the Opera to Birgit Cullberg, who was able to take with her her « prima ballerina ». Elsa Marianne von Rosen, for a production of *Miss Julie* in 1951. The ballet was shown at the Berlin Festival in 1953, where it attracted both popular and critical attention.

In her most recent success, *Medea* (1953) composed to some of Bartok's pianoforte music, she goes a step further. The theme is that of Euripides' tragedy, but the ballet is not realistically developed. The choreographer synthesizes the dramatic chain of events so well adapted to symbolical expression by movement — and presents it in a choreographic form which fuses the bizarre idea of the free dancer with the sober, formal discipline of the classical school. *Medea* here becomes a timeless dance drama of the game which Fate plays with human beings; but it may also be seen as a modern drama of divorce and a mirror of our own times. Elsa Marianne von Rosen identified herself savagely with the character of Medea and carried it forward with raging fury to the drama's bloody climax. In striking contrast to this hot passion was Gerd Andersson's young temptress Kreusa, with her strong sensual charm and rare purity of line. Willy Sandberg, a muscular dancer with classical technique and great expressiveness, gave

sence » irrésistible et un sens profond de la musique, dansait le personnage de Jean avec intelligence et vigueur. Ce succès força les portes de l'Opéra et Birgit Cullberg put aussi y faire entrer sa première danseuse Elsa-Marianne von Rosen avec *Mademoiselle Julie* (1951). Ce ballet fut donné au Festival de Berlin en 1953 et y retint l'attention du public et de la critique.

Dans son dernier grand succès : *Médée* (1953) sur musique de Bartok (d'après ses compositions pour le piano), Birgit Cullberg a franchi une nouvelle étape. Le thème est tiré de la tragédie d'Euripide, mais le ballet ne se développe pas de façon réaliste. La chorégraphie présente une synthèse de cette chaîne d'événements dramatiques qui se prête si bien à l'expression symbolique par le mouvement. Elle combine l'étrangeté de la danse libre et la sobre, la formelle discipline de l'école classique. *Médée* devient un drame dansé hors du temps : celui que joue le Destin avec les êtres humains. Mais on peut y voir aussi un drame moderne sur le divorce et le miroir de notre époque. Elsa-Marianne von Rosen s'identifia sauvagement au personnage de Médée et le conduisit avec furie jusqu'au sommet d'un dénouement sanglant. En contraste frappant avec cette chaleur passionnée, Gerd Andersson fut Créuse, la jeune tentatrice, toute de charme sensuel et de pureté de lignes. Willy Sandberg, un danseur musclé, possédant à la fois une technique classique et le don d'expression, donna au rôle de Jason une interprétation vraiment sculptu-

Jason's a sculptural interpretation with impassioned outbursts of feeling.

Miss Cullberg has also created a more popular ballet with national elements. *The Page and the Six Princesses* (1952) is based on the satirical watercolours with which the painter Arosenius illustrated the little poem of the pot-bellied page who cuts off the head of the troll, frees the six princesses and is rewarded with the hands of all six in marriage. With the help of Gosta Nystrom's fairy music, Burgit Cullberg succeeded in creating on the stage a genuine folk saga in an attractive style which welds together a firework display of humoristic whimsies and decorative effects.

In the meantime several works have been completed by other Swedish choreographers, for example Julian Aalgo's *Taglioni : Pas de Deux* from the opera *Raymonda* by the leader

rale avec de soudains mouvements de passion.

Mais Mademoiselle Cullberg a aussi créé un ballet plus populaire avec des éléments nationaux : *Le Page et les six Princesses* (1952). Il se fonde sur les aquarelles dont le peintre Arosenius a illustré le petit poème du Page ventru qui coupe la tête du troll, délivre les six princesses et en récompense les reçoit toutes en mariage. Aidée par la musique magique de Gösta Nyström, Birgit Cullberg a réussi à porter sur la scène un conte populaire authentique, dans une forme très attrayante où effets décoratifs et humour biscornu se déploient en feu d'artifice.

Dans le même temps, différents spectacles furent montés par d'autres chorégraphes suédois, par exemple : *Taglioni* par Julian Algo, le *Pas de Deux* de l'opéra *Raymonde* par le directeur de l'école de ballet, Albert Kozlovsky, *Arabesque* par le premier danseur

Annelise Frankfurt, a surrealistic dancer with a strong feeling for static effect.

Annelise Frankfurt, dont le surréalisme s'accommode aisément d'effets statiques.

P : Beata Bergström.

of the Opera ballet school Albert Kozlovsky : « premier danseur » Teddy Rhodin's *Arabesque* to Rachmaninoff's Third Piano Concerto : and « premier danseur » Björn Holmgren's *Classical Suite* to Lalo's music.

☆

Apart from the Royal Opera House in Stockholm, the Malmö Municipal Theatre has a permanent stage for ballet. The leader, Carl-Gustaf Kruuse, has given admirable proof of choreographic talent, inter alia, in ballet of an effective revue style but based on classical technique. His relatively light but none the less skilful technique as a composer was well calculated to stimulate public interest in a town which lacked ballet traditions. His « prima ballerina », Inga Berggren is especially esteemed for her « brio » and « aplomb ».

For foreign guest performances, and also for recitals by Swedish artists, other stages are available. The extreme lines of the free dance are represented in particular by Birgit Akesson who is obviously inspired by modern sculpture. With her rarely harmonious and well-trained body she creates on the stage static rather than mobile forms.

Interest in the ballet has grown in recent years and resulted in a constantly increased attendance on ballet evenings. With her rising generation of choreographers, teachers, dancers, composers and decorators Sweden may confidently look forward to international standing in the ballet of the future.

Teddy Rhodin, sur la musique du 3e concerto pour piano de Rachmaninoff et une *Suite classique* sur la musique de Lalo, par le premier danseur Björn Holmgren.

☆

Hors l'Opéra Royal de Stockholm, le ballet est également à l'honneur au Théâtre Municipal de Malmö. Carl-Gustaf Kruuse y a fait preuve de son talent chorégraphique, entre autres dans des ballets conçus dans le style efficace des revues, mais sur une base classique. Légère, mais adroite, sa technique de composition était faite pour captiver l'intérêt du public dans une ville qui n'avait aucune tradition du ballet. Sa prima-donna, Inga Berggren, a conquis l'estime par son brio et son « aplomb ».

Pour les représentations étrangères, comme pour les récitals par des artistes suédois, d'autres scènes sont disponibles encore. Aux limites extrêmes de la danse libre, on trouve Birgit Akesson. Elle s'inspire directement de la sculpture moderne. Son corps extrêmement harmonieux et entraîné crée sur la scène des formes plus statiques que mobiles.

L'intérêt que suscite le ballet n'a cessé de grandir dans ces dernières années. La présence toujours accrue du public aux soirées de ballets en témoigne.

Avec la génération montante de chorégraphes, de professeurs, de danseurs, de compositeurs, de décorateurs, la Suède peut envisager avec confiance l'avenir et en attendre une réputation internationale.

Dan LIPSCHÜTZ

Birger Lundquist

LES SUBSIDES ACCORDÉS AUX THÉATRES PAR L'ÉTAT SUÉDOIS

G.Z. TOPELIUS

THE theatre in Sweden receives considerable subsidies both from the State and from the different municipalities. The State grants consist of moneys from the government-sponsored lotteries. The funds are allotted by the government on advice from the Theatre Council. The function of the Theatre Council is to deal with certain business matters concerning the theatre. It exercises no right of censorship over the repertoires. No such censorship exists in Sweden. Besides certain permanent theatres the Swedish State also subsidises extensive touring activites in the theatre.

THE PERMANENT THEATRES

The permanent theatres are eight in number : first the Royal Opera and the Royal Dramatic Theatre in Stockholm, then the Gothenburg Municipal Theatre and the Gothenburg Lyric Theatre (opera and light opera), the Malmö Municipal Theatre (drama, opera and light opera), the Hälsingborg Muncipal Theatre, the Municipal Theatre of Norrköping-Linköping and the Uppsala Municipal Theatre.

During the 1954/55 season the following sums were paid out as State subsidies : to the Opera 3,140,000 Swedish kronor (1), the Dramatic Theatre 1,350,000 Sw. kronor, the Gothenburg Municipal Theatre 510.000 Sw. kronor, the Gothenburg Lyric Theatre 750.000 Sw. kronor, the Malmö Municipal Theatre 774,000 Sw. kronor, the Hälsingborg Municipal Theatre 150,000 Sw. kronor, the Norrköping-Linköping Municipal Theatre 260,000 Sw. kronor and the Uppsala Municipal

(1) There are about 14,50 Sw. kronor to £ 1, or 5 Sw. kronor to the dollar.

EN Suède les subsides accordés au théâtre l'Etat et les Municipalités sont considérables. Les subsides de l'Etat sont constitués par des fonds prélevés sur les loteries nationales. Le Gouvernement les alloue sous le contrôle du Conseil du Théâtre. La mission principale de ce Conseil est de traiter les problèmes d'ordre matériel et économique. Le Conseil n'a nul droit de censurer le répertoire. Aucune censure de ce genre n'existe d'ailleurs en Suède.

Outre certains théâtres fixes, l'Etat subsidie d'importantes tournées.

THEATRES FIXES

Les théâtres fixes sont au nombre de huit : l'Opéra Royal et le Théâtre Royal Dramatique (Dramatiska Teatern) de Stockholm; le Théâtre Municipal et le Théâtre Lyrique (opéra, opérette) de Göteborg; le Théâtre Municipal de Malmö (drame, opéra et opérette) ; les Théâtres Municipaux d'Helsingborg, de Norrköping-Linköping et d'Uppsala.

Voici ce qu'ils ont reçu de l'Etat pour la saison 1954-1955. Opéra de Stockholm : 3.140.000 couronnes (1). Théâtre Royal de Stockholm : 1.350.000 couronnes. Théâtre Lyrique de Göteborg : 750.000 couronnes. Théâtre Municipal de Göteborg : 510.000 couronnes. Théâtre Municipal de Malmö : 774.000 couronnes. Théâtre Municipal d'Helsingborg : 150.000 couronnes. Théâtre Municipal de Norrköping-Linköping : 260.000 couronnes. Théâtre Municipal d'Uppsala : 175.000 couronnes. Soit au total 7.109.000 couronnes.

Voici maintenant les autres subsides reçus par ces théâtres. L'Opéra reçoit 300.000 cou-

(1) La couronne suédoise vaut 67 frs français. La Livre sterling vaut 15 couronnes.

Theatre 175.000 Sw. kronor. Or in all 7,109.000 Sw. kronor.

Over and above this State subsidy the Opera receives grants of 300,000 Sw. kronor from the City of Stockholm, about 100,000 Sw. kronor from the Swedish Radio, and disposes of the interest from the so-called reserve-fund of the Opera, which amounts to 4,000,000 Sw. kronor. The Dramatic Theatre has an annual grant of 100,000 Sw. kronor from the City of Stockholm and disposes of the reserve-fund of the Dramatic Theatre (at present 130,000 Sw. kronor). Both of these theatres, moreover, occupy their premises rent-free and have the right to collect rents for the business premises in their respective buildings. They are also exempted from all entertainment tax, which otherwise amounts to 15 % of the price of tickets.

The Gothenburg Municipal Theatre and its Lyric Theatre have each a grant of 100,000 Sw. kronor from the City of Gothenburg; they pay no rent and the Lyric Theatre is exempted from the municipal entertainment tax. In addition, the Municipal Theatre disposes of the interest on a fund of 1,000,000 Sw. kronor.

The Malmö Municipal Theatre receives 155,000 Sw. kronor from the City of Malmö and from the theatre-building fund a sum corresponding to the rent for the play-house. The Hälsingborg Municipal Theatre receives 75,000 Sw. kronor from the municipality and pays 6,000 Sw. kronor in rent. The Municipal Theatre of Norrköping-Linköping receives in all from the two municipalities and the county 104,000 Sw. kronor and has the Norrköping stage rent-free. The Uppsala Municipal Theatre which pays regular visits to the city of Gävle, receives from the cities of Uppsala and Gävle 148,000 Sw. kronor, and from the Theatre Council about 25,000 Sw. kronor, for touring purposes (Bygde teatern).

Training schools are attached to four of these theatres. They receive, in all, 85,000 Sw. kronor in the form of State and Municipal grants.

THE TOURING THEATRE

In addition to the permanent theatres we have the touring theatre (Riksteatern), which is responsible during the winter season for most of the touring activites. It was formed in 1934 and consists of local associations with their headquarters in Stockholm. It gives close on 2000 performances a year, from the southernmost parts of Sweden to places

ronnes de la Ville de Stockholm et environ 100.000 couronnes de la Radio suédoise. Il dispose de l'intérêt de son fonds de réserve qui s'élève à 4.000.000 de couronnes. Le Théâtre Dramatique touche 100.000 couronnes de la Ville de Stockholm et dispose d'un fonds de réserve de 130.000 couronnes. En outre, les deux théâtres royaux disposent gratuitement de leurs locaux, perçoivent la location de ceux-ci à des fins commerciales et sont exempts de toutes les taxes sur les spectacles, qui représentent habituellement 15 % du prix des places.

A Göteborg, la Ville donne 100.000 couronnes à chacun de ses deux théâtres. Ils ne paient pas de loyer, et le Théâtre Lyrique est exempté de la taxe municipale sur les spectacles. Le Théâtre Municipal dispose de l'intérêt d'un fonds qui s'élève à 1.000.000 de couronnes.

La Ville de Malmö accorde 155.000 couronnes à son théâtre, qui reçoit aussi de son fonds de construction l'équivalent de son loyer. Le Théâtre Municipal d'Helsingborg reçoit de la Ville 75.000 couronnes, mais en paie 6.000 de loyer. Le Théâtre Municipal de Norrköping-Linköping (deux villes proches, ici jumelées) reçoit des deux Municipalités et du Comté une somme globale de 104.000 couronnes et, à Norrköping, n'a pas de loyer. Le Théâtre d'Uppsala reçoit de sa Municipalité eu de la Ville de Gävle qu'il visite régulièrement, 148.000 couronnes. Le Conseil du Théâtre lui en donne 25.000 pour ses tournées.

Des écoles sont rattachées à quatre de ces théâtres. Elles reçoivent de l'Etat et des Municipalités, en tout, 85.000 couronnes.

THEATRE ITINERANT

Indépendamment des théâtres fixes, nous avons un théâtre itinérant, le Riksteatern, qui se montre surtout actif durant l'hiver. Le Riksteatern s'est constitué en 1934 et consiste en des associations locales ayant leur quartier-général dans la capitale. Il donne près de 2.000 représentations par an, de l'extrême sud de la Suède aux régions du Grand Nord et du Cercle Arctique. L'Etat lui alloue 1.300.000 couronnes.

A l'origine, le Riksteatern comptait sur la collaboration des acteurs des Théâtres Municipaux. Aujourd'hui, dans une large mesure, il engage ses propres artistes.

Une autre institution fonctionne à côté du Riksteatern : le Programbolaget qui groupe les « Spectacles des Associations Nationales »

far north of the Polar circle. At first the touring theatre relied on the cooperation of actors from the companies of the Municipal Theatres, but it now engages actors of its own to a large extent. An institution functioning side by side with the touring theatre is Entertainments Ltd. of the National Associations (Temperance Movement, Good Templars, etc.). This company (Programbolagest) was founded in 1944. It visits for the most part places which are not reached by the touring theatre. We have, further, the Countryside Theatre (Bygdeteatern), which caters for the more remote country districts. Of these three the touring theatre receives annually about 1,300,000 Sw. kronor, Entertainments Ltd. 350,000 Sw. kronor and the Countryside Theatre together with certain other touring organizations about 300,000 Sw. kronor, all in the form of States grants.

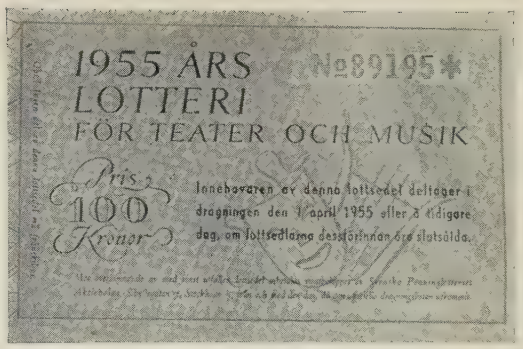
The touring activities in the summer are managed by the central organisation of the Pleasure Parks (Folkparkerna), which received for 1954, 875,000 Sw. kronor for this purpose from the State.

OTHER THEATRICAL ACTIVITIES

In addition to these grants certain sums from the government-sponsored lotteries are paid out - (in the summer of 1954 in all 22,000 Sw. kronor) for private theatre performances, including those given at the Theatre of Drottningholm Palace, the oldest existing indoortheatre in the world, whose productions are highly appreciated by a fastidious and exclusive audience.

Furthermore, in the spring of 1954, an extra theatre lottery was sanctioned by the government. The profits of this lottery — 4,400,000 Sw. kronor — went towards the modernisation of the Dramatic Theatre in Stockholm. The price of tickets was 100 Sw. kronor and they were sold out within à few hours. From the proceeds from other lotteries considerable sums have gone towards the rebuilding of theatre premises, the erection of new premises, and also towards technical stage-equipment.

Thus, apart from the last-mentioned lottery, the grants by the Swedish State for current theatre purposes in 1954-55 amounted to nearly 10,000,000 Sw. kronor. The magnitude of the sum testifies to the importance attached by the Swedish government to the theatre as a general cultural factor.



(Mouvement de Tempérance, les Bons Templiers, etc.). Cette institution date de 1944. Elle visite en général les endroits que n'atteint pas le Riksteatern. L'Etat lui accorde un subside de 350.000 couronnes.

En outre existe le Théâtre de Campagne (Bygdeteatern), qui s'occupe des districts ruraux éloignés et reçoit de l'Etat un subside de 300.000 couronnes qu'il partage avec d'autres spectacles itinérants.

Durant l'été, les tournées sont dirigées par l'Organisation Centrale des Parcs de Divertissements (Folkparkerna), à laquelle l'Etat a attribué 875.000 couronnes pour 1954.

AUTRES ACTIVITES THEATRALES

Il faut mentionner encore certaines sommes, prélevées également sur les loteries nationales (22.000 couronnes au cours de l'été 1954) pour des représentations privées, notamment celles du Théâtre de Drottningholm, qui est le plus ancien théâtre privé du monde. Les représentations y sont très appréciées par un public difficile et choisi.

D'autre part, au printemps de 1954, le Gouvernement autorisa une loterie spéciale dont le profit, à concurrence de 4.400.000 couronnes, fut affecté à la modernisation du Théâtre Dramatique de Stockholm. Le billet coûtait cent couronnes. Tous furent vendus en quelques heures ! Des sommes considérables provenant d'autres loteries ont payé la reconstruction ou le rééquipement scénique de plusieurs théâtres.

En résumé — sans compter ces dernières loteries — l'Etat affecte aux théâtres suédois des subsides dont le montant global en 1954/55 est de près de 10.000.000 de couronnes. Ce chiffre dit assez l'importance qu'il attache au Théâtre dans la vie culturelle de la nation.

G.Z. TOPELIUS

THE SOCIAL AND ECONOMIC STANDING OF ACTORS

CONDITION DU COMÉDIEN

BERNDT PHILIPSON

A young man or woman intending to go on the stage generally joins a private school for theatrical training. There are quite a number of such schools in Stockholm, some very good and a few outstanding. There is also a chance of entering the schools of acting attached to the Municipal Theatres of Gothenburg, Malmö, Hälsingborg and Norrköping without having previously attended a private theatre school. The tuition in these schools connected with the Municipal Theatres is free of charge, as is also the instruction given at the Training School of the Royal Dramatic Theatre in Stockholm, which may be described as a sort of finishing college for the theatre. To get a place here is of course the ambition of most theatre students. There are a few scholarships connected with the school which enable one or two pupils each year to have their living costs practically covered. Otherwise training for the stage implies two or three years without income, or at least any income worth mentioning - which is also the case with many research students, medical students, and in fact students of all categories in Sweden. Many theatre students are there-

LES jeunes gens et les jeunes filles qui veulent faire du théâtre s'inscrivent généralement à des cours privés. Stockholm compte plusieurs de ces cours, souvent très bons et parfois excellents. Il y faut ajouter les écoles rattachées aux Théâtres Municipaux de Göteborg, Malmö, Helsingborg, Norrköping : les candidats peuvent y entrer sans passer par les institutions privées. L'enseignement y est gratuit, de même qu'à l'école du Théâtre Royal Dramatique de Stockholm, qu'on peut considérer comme un institut supérieur de perfectionnement. Presque tous les aspirants comédiens rêvent naturellement d'arriver à cette dernière école. Signalons qu'elle octroie chaque année des bourses grâce auxquelles un ou deux élèves couvrent tous leurs frais d'entretien.

☆

Sinon, l'apprentissage théâtral implique deux ou trois ans de travail sans revenus, ou avec des revenus dérisoires (c'est pratiquement le cas de tous les étudiants). Beaucoup de candidats à la scène sont donc

Lars Hanson

Tora Teje

Inga Tidblad

Benkt-Ake Benktsson

Anita Björk

Maria Schildknecht Uno Henning

Gunn Wallgren

fore obliged to study on loans which must be paid off in subsequent years. Not a few actors thus start their careers with an economic strain from the outset.

Even during their first years of actual employment young actors have a very modest income. The minimum salary for the first year of employment at the Royal Dramatic Theatre, for a young actor who has just passed out of the Training School, for example, is about 6,000 Swedish kronor (1). After a few years as an actor income increases; but the general economic situation of the profession in Sweden is characterised rather by good medium incomes for the majority than by any startingly large salaries. About 12.000 Sw. kronor may be considered a good annual income at a Municipal Theatre. Such employment nowadays entitles an actor, who has been attached to his theatre or to any other Municipal Theatre for about 20 years, to a pension amounting roughly to 60 % of his income during the ten years when his salary was at its peak. Holidays are as a rule rather long, generally extending to eight weeks, taken mostly in the summer months. It is not out of the way for an actor to work during the holidays, or a part of the holidays, with one of the three big Swedish touring companies which visit the theatres of the Entertainment Parks, mainly during the summer season. In this case the actor must forego his salary from the Municipal Theatre for a corresponding period. The money earned on tour, however, more than compensates for

(1) There are about 14,50 Sw. kronor to £ 1, or 5 Sw. kronor to the dollar.

obligés de recourir à des emprunts, qu'ils remboursent les années suivantes. La carrière suppose donc généralement, au début, un effort considérable.

☆

Même pendant leurs premières années d'engagements, les jeunes acteurs ont des revenus modestes. Par exemple, le salaire minimum d'un jeune comédien qui est engagé au Théâtre Royal de Stockholm, après en avoir suivi l'école, est à peu près de 6.000 couronnes (1). Après quelques années, le revenu monte. Néanmoins, en Suède, la profession se distingue par le grand nombre de bons appointements moyens, plutôt que par quelques cachets étourdissants. Dans un Théâtre Municipal, un traitement de 12.000 couronnes est considéré comme honorable. Il faut ajouter qu'il entraîne, pour un artiste attaché depuis vingt ans à son théâtre (ou à une autre scène municipale), une pension qui s'élève approximativement à 60 % de son revenu, calculé sur les dix années de salaire maximum.

☆

Les vacances s'étendent le plus souvent à huit semaines, évidemment pendant les mois d'été. Il arrive qu'un acteur travaille pendant ses vacances : par exemple dans une des trois troupes itinérantes. Il abandonne alors à son Théâtre Municipal la part de son traitement

(1) Rappelons que la couronne vaut 67 fr. français.

Ulla Sjöblom

Ulf Palme

Olof Widgren

Irma Christenson

this, so that the annual income of a member of the permanent cast of a Municipal Theatre, choosing to supplement his earnings in this way, may be very considerably increased. Furthermore, the Swedish Broadcasting Company has in recent years decentralised its dramatic performances, so that at least one third of all performances given throughout the year are arranged from the Municipal Theatres of cities other than Stockholm. A part in a broadcast performance provides another welcome addition to the actor's income, though the fees paid by the Broadcasting Company are very modest. An ordinary radio fee is about 150 Sw. kronor, but this covers, besides the performance or steelband recording, five rehearsals. Many get higher fees, but the average is probably fairly well represented by this figure.

At the Royal Opera and the Royal Dramatic Theatre the salaries of the better paid artists are a little higher than those mentioned above. An annual income of about 20.000 Sw. kronor and over may be earned by at least a few of the actors at each theatre. Those permanently employed at the two Royal Theatres are entitled to a slightly different scale of pensions. These artists are frequently heard on the radio, and actors from the Royal Dramatic Theatre often appear in films.

Besides the two Royal Theatres there are about a dozen privately owned theatres in Stockholm. These work for the most part with a small permanent ensemble of 8-10 actors. Additional members of a cast are usually engaged for one play. Actors employed at the private theatres are often more highly paid than their colleagues at the Municipal ones, which are subsidised by the State and, as a

qui correspond à cette période. Toutefois, il y gagne encore. Les acteurs des Théâtres Municipaux augmentent ainsi parfois considérablement leurs profits.

☆

Autre source de revenus supplémentaires : la Radiodiffusion. Depuis peu, la Radio a décentralisé ses programmes dramatiques : une émission sur trois est confiée aux théâtres de province. Ce supplément est bienvenu, quoique les cachets soient très modestes. Le cachet moyen est de 150 couronnes, pour l'exécution et cinq répétitions. Il en est de plus élevés, mais le chiffre de 150 couronnes correspond au plus grand nombre.

☆

Les plus hauts traitements, c'est à l'Opéra Royal ou au Théâtre Royal Dramatique qu'on les trouve. Certains artistes y atteignent 20.000 couronnes et au delà. S'ils y sont d'une manière permanente, ils ont droit à une pension d'un taux légèrement plus favorable encore que celui des Théâtres Municipaux. Il va de soi, en outre, qu'ils se produisent souvent à la radio ou, pour ceux du Théâtre Royal, au cinéma.

☆

Hors des deux théâtres royaux, Stockholm compte une douzaine de théâtres privés. Ces théâtres ont une troupe permanente peu nombreuse — 8 à 10 artistes — qu'ils complè-

rule, also by the municipal authorities. In a private theatre a fee of 65-80 Sw. kronor per performance is not out of the way. It must, however, be remembered that the Municipal Theatres have 12-monthly contracts, whereas the privately owned theatres mostly engage their actors only for a seven-months' season. So far the privately owned theatres have no system of pensioning.

Quite a number of Swedish actors, especially in Stockholm, are free lance, dividing their time between the private theatres, the touring companies — which in Sweden are of a high standard — broadcasting and films. An actor taking part in a film is paid either for the role itself or by a daily wage. It is difficult to give any figures concerning film salaries. The fee for a more important main role may be 10,000 Sw. kronor and upwards. The day-wage varies; from 150 to 200 Sw. kronor may probably be taken as a fair average. Only a small group have actually specialised in acting for the screen. Altough film salaries are no longer what they were during the years immediately after the war, a well-known free lance can make quite a good living. An annual income of about 30,000 Sw. kronor is not unusual. Only a very small number of Swedish actors are known to have an income corresponding to 60.000 Sw. kronor or more.

There is very little unemployment in the Swedish theatre, though of course one actor or another may be occasionally out of work; that is only to be expected in the profession. But our actors early discovered the importance of solidarity and cooperation. The Swedish Actor's Association, a philanthropic asso-

tent selon les nécessités en engageant des acteurs à la pièce. Les acteurs des théâtres privés sont d'ordinaire mieux payés que ceux des Théâtres municipaux. Un cachet de 65 à 80 couronnes est fréquent. Il convient toutefois de rappeler que les scènes officielles offrent des engagements de douze mois, tandis que les scènes privées les limitent le plus souvent à sept mois. Jusqu'ici, les scènes privées ne bénéficient pas de pension.

☆

Enfin, sans se rattacher à aucun théâtre, un certain nombre d'acteurs, surtout à Stockholm, se partagent entre les théâtres privés, les tournées (très importantes en Suède), la Radio et le Cinéma. L'interprète d'un film peut être engagé à forfait ou selon un salaire journalier. Ici, les chiffres sont fluctuants : cependant le salaire journalier va de 150 à 200 couronnes en moyenne; un rôle important vaut parfois 10.000 couronnes et plus. Les acteurs spécialisés dans le cinéma sont peu nombreux. Bien que les salaires ne soient plus ce qu'ils étaient immédiatement après la guerre, un artiste connu peut arriver à un revenu annuel de 30.000 couronnes. Enfin, quelques rares privilégiés vont jusqu'à 60.000 couronnes et plus.

☆

Le chômage est exceptionnel dans le théâtre suédois. Les comédiens ont d'ailleurs découvert très tôt l'importance de la solidarité. L'Association des Acteurs Suédois, organisa-

Annika Tretow

Anders Ek

Rune Carlsten

Tollie Zellman

Sture Lagerwall

Anders Henrikson

ciation, with several funds at its disposal, was founded as early as 1894; and ten years ago the Union of Swedish Actors was formed to look after professional interests. This trade union organisation, which is politically neutral, is joined by most of the actors and clerical staff in Swedish theatres and films. The membership is in round numbers 650. The chief function of the organisation is to negotiate contracts for members of the profession. It can also be appealed to in individual cases, when it provides a legal adviser or representative. Attached to the organisation is an unemployment office which pays relief to unemployed actors. This is of course very useful for many who are temporarily out of work.

The stage in Sweden enjoys a very good reputation and actors are recruited from all classes. Young actors come from the homes of bankers, doctors and professors, for example, but just as frequently from the homes of workers and peasants. It is said that the dream of a stage career awakens at an early age. Sometimes a casual part in school theatricals may develope a more serious urge. Most private schools in Sweden have a literary club, and members of such clubs usually perform at least one play a year. The old belief that actors are bad tenants is nowadays largely exploded. Moreover theatre people are no longer an isolated community within the community. They mix freely with the members of any other profession and at all levels of society. But it is perhaps no very new function of the theatre to serve as a leaven for democracy.

tion philanthropique, date de 1894 et dispose de divers fonds. En 1904 s'est formée l'Union des Artistes Suédois, destinée à défendre les intérêts professionnels de ses membres. Cet organisme syndical et politiquement neutre réunit la plupart des artistes et le personnel administratif des théâtres et du cinéma : en tout, à peu près 650 membres. Il établit pour eux les données de base dans les pourparlers relatifs aux contrats. Dans le cas de difficultés particulières, il les pourvoit d'un conseil juridique ou d'un représentant qualifié. L'Union comprend également une caisse de chômage et de secours.

☆

Achevons ce tableau par une remarque sur la vie sociale. En Suède, le théâtre jouit d'une excellente réputation. Les comédiens viennent de toutes les classes, des milieux de la banque, de la médecine ou de l'enseignement comme des milieux ouvriers ou ruraux. Beaucoup de vocations apparaissent très tôt. Parfois, dès l'école, où de jeunes amateurs forment des troupes. Beaucoup d'écoles suédoises ont en tout cas des clubs littéraires qui montent au moins une pièce par an. Le vieux préjugé selon lequel les gens de théâtre sont de mauvais locataires est bien dépassé. Les artistes ne constituent plus un clan isolé dans la communauté. Ils se mêlent à leurs compatriotes à tous les échelons de la société. Mais peut-être n'est-ce pas un fait tellement nouveau que ce rôle du théâtre comme ferment de la démocratie...

Berndt PHILIPSON

AUTHORS WHO HAVE CONTRIBUTED TO THE SWEDISH NUMBER OF WORLD THEATRE

QUI SONT LES AUTEURS DES ARTICLES SUR LE THÉATRE EN SUÈDE

NILS BEYER, born 1903. Cultural editor of the Morgon Tidningen, Stockholm. Drama and film critic.

AGNE BEIJER, born 1888. Professor of Theatre History at the University of Stockholm. Intendant of the Drottningholm Theatre which he organized 1921-22 after having re-discovered and restored it.

PALLE BRUNIUS, born 1909. D. Phil. Producer of the Swedish Broadcasting Corporation.

GUSTAF HILLESTRÖM, born 1911. D. Phil. Vice-Intendant at the Drottningholm-Theatre Museum.

JULIUS RABE, born 1890. Director of programmes at the Swedish Broadcasting Corporation. Music critic.

DAN LIPSCHÜTZ, born 1926. Law Graduate. Ballet critic, secretary of the Swedish Centre of the ITI.

GÖRAN TOPELIUS, born 1893. Vice-Chancellor of the University of Stockholm, and Secretary of the Swedish Theatre Council.

BERNDT PHILIPSON, born 1909. Law Graduate. Secretary and legal adviser of the Union of Swedish Actors.

☆

NILS BEYER, né en 1903. Rédacteur au Morgen Tidningen. Critique dramatique et cinématographique.

AGNE BEIJER, né en 1888. Professeur d'histoire du théâtre à l'Université de Stockholm. Directeur du Théâtre de Drottningholm qu'il a découvert et restauré en 1921.

PALLE BRUNIUS, né en 1909. Docteur en Philosophie. Metteur en scène à la Radiodiffusion Suédoise.

GUSTAF HILLESTRÖM, né en 1911. Docteur en Philosophie. Conservateur-adjoint du Musée du Théâtre de Drottningholm.

JULIUS RABE, né en 1890. Directeur à la Radiodiffusion Suédoise. Critique musical.

DAN LIPSCHÜTZ, né en 1926. Licencié en droit. Critique de ballet. Secrétaire du Centre Suédois de l'I.I.T.

GÖRAN TOPELIUS, né en 1893. Vice-Chancelier de l'Université de Stockholm. Secrétaire du Conseil Suédois du Théâtre.

BERNDT PHILIPSON, né en 1909. Licencié en droit. Secrétaire et conseiller juridique de l'Union des Acteurs Suédois.

WORLD REVIEWS

ARGENTINA

THE recent theatrical season has been a most flourishing one, both in Buenos-Aires and in the chief provincial cities. The certified receipts from theatres, circuses and radio have risen, in 1953, to approximately 47 million pesos as against 40 million pesos for the previous year. This represents 7 millions in author's royalties (not including receipts from radio, musical and musical-hall rights).

In the Argentine the theatre *pays !* The public spends almost as much on it as on the cinema. Naturally this gold does not always flow in the direction of the really good theatre, which reigns in only a very few independent companies and in the subsidised theatres.

In 1953, 205 straight plays were put on, including both new plays and revivals. Let us admit that the biggest business was done with plays by Argentinian playwrights. Among these was *Un Matrimonio inmoral* (The Immoral Marriage), by Genaro Rivas, a comedy of jealousy in which the paradoxical situations are enhanced by the elegant economy of the dialogue (Alberto Closas and Irma Cordoba). The National Theatre produced *El Carro de la Basura* (The Manure Cart) by the prolific Enrique Suarez de Deza. The moral misery of the world today (which ranges cynically from delinquency to degradation) is herein described in the atmosphere of a film thriller, full of spectacular scenes. The heroine is a young and unhappy prostitute, played by Luisa Vehil, whose one idea is to follow the boy she loves (in her eyes the symbol of purity) like a faithful and shameless bitch.

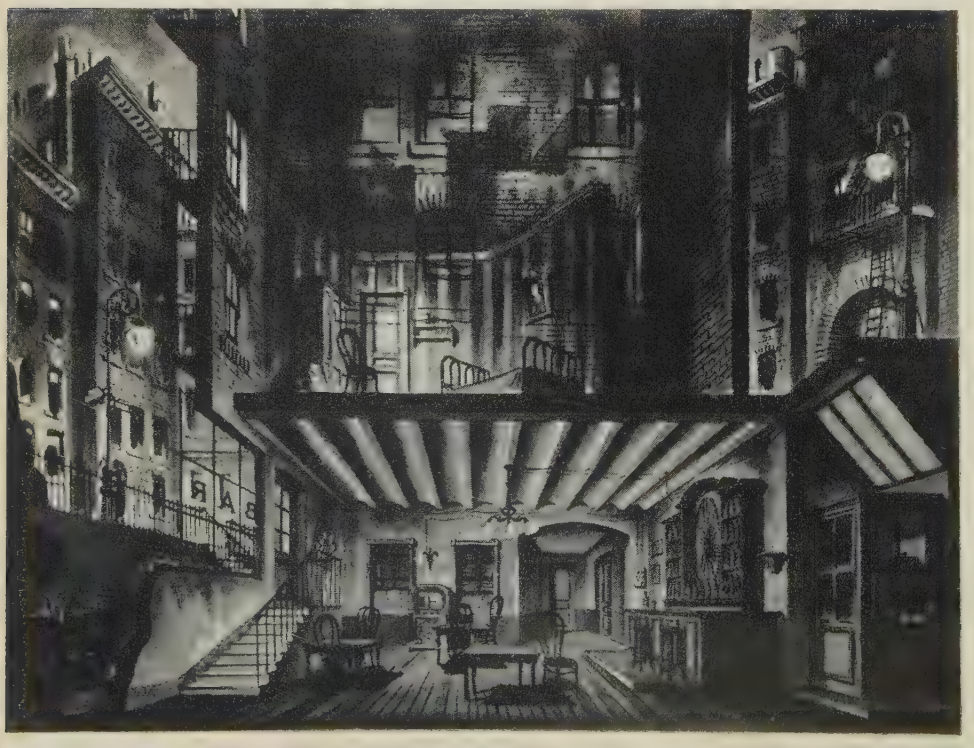
Imagination, brilliant dialogue and topical allusions form the charm of Abel Santa Cruz's light comedies : *Mi Senorita Esposa* (My Unmarried Wife). *Llueven* which the paradoxical situations *Maridos del Cielo* (Husbands fall from Heaven) and especially *Los Maridos de Mama* (Mama's Husbands) which had an enormous success. The last of these plays at the Theatre Smart, with Gloria Guzman and Juan Carlos Thorry, tells the story of an ill-assorted marriage which is mended by the seventeen year old daughter.

A new dramatist, Antonio Pages Larraya, bas ressuscitated a legendary character who was celebrated in the old Gaucho drama : Santos Vega, troubadour of the Pampas, who is the embodiment of the Creoles' love of liberty and song - a delicate and subtle verse play with poetic dialogue which was one of the most interesting of the traditional works produced during the year. (At the Theatre Marconi with Francisco Martinez Allende).

La tercera Palabra (The third Word) by Alejandro Casona, a Spanish writer now established in the Argentine, has a first act full of promise but subsequently develops into a magazine story and ends up as a melodrama. The author, who is usually more inspired, describes the evolution of a savage who is civilised by love and afterwards disappointed in it.

Three young authors, Carlos

El Carro de la Basura (The Manure Cart - La Charrette aux Ordures), Enrique Suarez de Deza. M : Narciso Ibanez. D : Mario Vanarelli. Compania Luisa Vehil. Teatro El Nacional, Buenos-Aires. 1953.
The moral misery of the world today.
Toute la misère morale du monde contemporain.



CHRONIQUES DU MONDE

ARGENTINE

LA dernière saison théâtrale a été des plus florissantes, tant à Buenos-Aires que dans les principaux centres du pays. Les recettes enregistrées par les salles de spectacles, les cirques et la radiodiffusion se sont élevées, en 1953, à 47 millions de pesos environ, contre 40 millions l'année précédente. Ce qui représente sept millions de droits d'auteur (non compris les rentrées correspondant aux émissions radiophoniques, droits musicaux et variétés). En Argentine le théâtre rapporte ! Le public y a dépensé presque autant qu'au cinéma. Bien entendu ce pactole ne coule pas nécessairement vers le meilleur théâtre ! Celui-ci ne règne guère que sur quelques troupes indépendantes et dans les salles subventionnées.

En 1953, deux cent cinq titres — créations et reprises — ont paru à l'affiche, rien que pour le théâtre parlé. Signalons que les plus fortes recettes ont été aux œuvres du cru. A retenir, parmi elles, au Théâtre Astral, *Un Matrimonio inmoral* (Un ménage immoral), de Genaro Rivas, comédie de la jalousie, dont les situations paradoxales sont mises en valeur par un dialogue élégant et précis (Alberto Closas et Irma Cordoba). Le Théâtre El Nacional a présenté *El Carro de la Basura* (La charrette aux ordures) du très fécond Enrique Suarez de Deza. La misère morale du monde contemporain (qui erre avec cynisme du délit à l'abjection) s'y étale dans un climat de film policier, avec des scènes fort spectaculaires. L'héroïne est une jeune et malheureuse prostituée, jouée par Luisa Vehil, dont le seul désir est de suivre le garçon qu'elle aime (symbole, à ses yeux, de la pureté), telle une chienne fidèle et qui connaîtrait son indignité.

Imagination, habileté, humour, dialogues brillants, allusions à la vie locale font l'attrait des comédies légères d'Abel Santa Cruz. *Mi Senorita Esposa* (Mademoiselle ma femme), *Llueven Maridos del Cielo* (Des maris tombent du ciel) et surtout *Los Maridos de Mama* (Les maris de maman) ont reçu un accueil chaleureux. La dernière de ces pièces (au Théâtre Smart avec Gloria Guzman et Juan Carlos Thorry) conte l'histoire d'un ménage mal assorti que la fille, âgée de dix-sept ans, parvient à réconcilier.

Un nouvel auteur dramatique, Antonio Pagés Larraya, a fait revivre un personnage légendaire, célébré déjà dans les vieux drames gauchos : Santos Vega, rapsode de la Pampa, emblème du peuple créole épris de chant et de liberté. Pièce en vers, au dialogue poétique, délicat et subtil, qui fut, parmi les œuvres de caractère traditionnel, une des plus intéressantes de l'année (au Théâtre Marconi avec Francisco Martinez Allende).

Alejandro Casona, écrivain espagnol établi en Argentine, a écrit une pièce, *La tercera Palabra* (Le troisième mot), dont le premier acte est plein de promesses, mais qui tourne ensuite au feuilleton et finit en mélodrame. L'auteur, d'ordinaire mieux inspiré, y décrit l'évolution d'un sauvage civilisé par l'amour, puis déçu par lui.

Trois jeunes auteurs : Carlos Carlino, Atilio Betti et Rafael Bertran, ont présenté des œuvres dignes d'intérêt, mais boudées par le public. *La Biunda,* due au premier cité, est un drame rural puissant dans lequel une jeune fille toute simple et repliée sur elle-même se voit obligée de choisir entre la protection de son père (enclin à l'inceste), la lâcheté de son séducteur, la richesse d'un soupirant et la stupidité de son fiancé (un malheureux colon italien). En fin de compte elle choisit la mort et se pend le jour même de son mariage. (Théâtre Lassalle avec Pascual Nacaratti et Ida Ledesma). D'Atilio Betti, on a pu voir sa *Farsa del Corazon* (Farce du cœur), un jeu qui mêle agréablement l'humour et la poésie (Théâtre Estudio). Enfin, Rafael Bertran débuta avec *Amor en Septiembre* (Amour en septembre), comédie bâtie sur une équivoque et dont le dialogue a par moments bien du charme (Théâtre Versailles avec Paulina Singerman). Deux troupes se sont partagé cette année le Théâtre Nacional Cervantes, subventionné par la Commission nationale de la Culture. La compagnie officielle et professionnelle a repris *Calandria* (Alouette), poème gaucho de l'époque héroïque, et créé en langue espagnole *Biografia* (Biographie), de l'Américain Berhmann. Elle nous a révélé aussi un mystère moderne dû à Helvio Botana, *Los Hilos invisibles.* Il s'agit des fils invisibles au moyen desquels Dieu manœuvre les choses de ce monde. Ouvrage intelligent, profond, mais peu fait pour la représentation. Signalons enfin une heureuse adaptation de *Ce Soir à Samarcande,* de Jacques Deval, mise en scène par Esteban Serrador. Sur le même plateau, et au cours de matinées hebdomadaires, un nouveau groupe, le Seminario dramatico, présenta quatre pièces sélectionnées dans le répertoire moderne, argentin et étranger. *Fascination,* de G.B. Shaw; *Le Pain dur,* de Claudel; *Tres Caras de una Mujer* (Les trois visages d'une femme), du prosateur argentin Homero Guglielmini; *La Novia de los Forasteros* (La fiancée des étrangers), de Pedro E. Pico, auteur dramatique mort il y a dix ans. La même troupe exhuma *La Picara valenciana* (La friponne de Valence), comédie classique de Guillen de Castro, auteur de *Las Mocedades del Cid.*

Au Théâtre Colon, voué d'habitude aux spectacles lyriques, une autre compagnie officielle, subsidiée par la ville, présenta une version arbitraire du *Songe d'une Nuit d'Eté,* due à Antonio Cunill Cabanellas, acteur catalan devenu metteur en scène, et installé professeur au Conservatoire de Buenos-Aires.

Une place de choix est réservée en Argentine aux auteurs français et spécialement à Jean Anouilh. C'est ainsi que l'actrice Rosa Rosen fit revivre *La Sauvage,* que le Nuevo Teatro (troupe indépendante) reprit *Médée,* que la compagnie de l'Instituto de Arte Moderno interpréta *Antigone.* L'actrice Ana Lassalle, qui avait fait sensation dans *Jezabel,* créa au Théâtre Argentino *La Rose tatouée*

Carlino, Atilio Betti, and Rafael Bertran, produced works worthy of notice but which did not draw the public. *La Biunda* by Carlos Carlino, is a strong play with a rural setting. It concerns a young and unawakened girl who is forced to choose between the protection of her incestuous father, the cowardice of her seducer, the wealth of a suitor and the stupidity of her fiance (an unhappy Italian colonist). In the end she chooses death and hangs herself on the morning of her wedding day. (Theatre Lasalle, with Pascal Nacaratti and Ida Ledesma). *Farsa del Corazon* (Farce of the Heart) by Atilio Betti, is an agreeable mixture of humour and poetry (Theatre Estudio). Finally, *Amor en Septiembre* (Love in September) by Rafael Bertran, an equivocal comedy with some charming dialogue (Theatre Versailles with Paulina Singerman).

This year two companies have shared the subsidised "Cervantes" National Theatre. The official, professional company revived *Calandria* (The Lark) a traditional Guacho poem of the heroic era, and, produced for the first time in Spanish, *Biografia* (Biography) by the American author Sam Berhmann. They also gave us a modern mystery play by Helvio Botana, *Los Hilos Invisibles* (The Invisible Thread). It concerns the invisible threads by which God controls all earthly things. A profound and intellectual work but not theatrically effective. Finally we would like to mention a happy adaptation of *Ce soir à Samarcande* (Tonight in Samarkand) by Jacques Deval, produced by Esteban Serrador.

On the same stage, the Dramatic Seminario presented weekly matinées of four modern plays : *The Fascinating Foundling* by G. B. Shaw, *Le Pain Dur* by Claudel, *Tres Caras de una Mujer* (The Three Faces of a Woman), by the Argentine author Homero Guglielmini and *La Novia de los Forasteros* (the Foreigner's Fiancée) by Pedro E. Pico, a dramatist who died ten years ago. The same company revived *La Picara Valenciana* (The Valencian Hussy), a classical comedy by Guillen de Castro, author of the *Las Mocedades del Cid* (The Childhood of the Cid).

At the Colon Theatre, which is usually devoted to the opera, another official company subsidised by the municipality produced a free version of *A Midsummer Night's Dream* adapted by Antonio Cunill Cabanellas, a Catelan actor, who, after becoming a producer, was appointed professor at the Conservatoire of Buenos-Aires.

A special place is reserved for French authors in the Argentine, particulary for Jean Anouilh. The celebrated actress Rosa Rosen revived *La Sauvage* (The Untamed) ; the Nuevo Teatro, an independent company, revived *Médée* (Medea) and the company of the Institute of Modern Art played *Antigone*. Ana Lasalle, who had a sensational success in *Jezabel (Jezebel)*, played the leading parts in Tennessee Williams' *The Rose Tatoo* and *Mamouret* by Jean Sarment. The Nuevo Teatro, mentioned above, produced *Plainte contre Inconnu* (Indictment) by Georges Neveux at Patagonia Hall. Let us remember also, among the foreign works which remain popular with the public, J.B. Priestley's *Dangerous Corner*, and many of the comedies of George Bernard Shaw.

Juan Oscar PONFERRADA

★ ★

FRANCE

A YEAR OF BALLET

THE 1953-54 season of ballet has not been notable for any important artistic event. That is so in spite of the fact that work has gone ahead more vigourously than ever in the provinces and also in Paris.

With each day that passes the art of the ballet wins further favour with the public.

To the degree that that public widens — a thing desirable in itself, one would think — it must be admitted that it makes no advance in standard. Rather, its shortcomings are the two-fold consequence of excessive tolerance on the part of the professional critics and the fact that some companies have yielded to the pressure of commercial interests.

This commercialisation is clearly inescapable for private companies : they are compelled to find means of meeting the very large costs of maintaining a *corps de ballet*, of having a choice of "star" performers, of putting on new works and of the ever recurring overhaul of a repertory.

If it were known that one of these concerns drawing full houses every evening in one of the largest halls in Paris showed a deficit of some ten million francs at the end of two months, no one could justly blame it for deciding to break up. Likewise no one is going to have the temerity to saddle a company with the entire responsability for a lack of creative ideas in a situation of that kind.

It is for those reasons that Janine Charrat has been forced to solve the problem by returning to strictly solo parts, in spite of the undoubted success of the company she directs. Then there is Roland Petit, who now only puts on shows (and in any case for a short series of performances) when he has been able to save enough from his earnings as a dancer and from his film ballets at Hollywood.

In the case of the Ballets of the Marquis de Cuevas, their reputation is bound up with the record of virtuosity of the star performers, rather than with the originality of their productions. That being so, we are still avaiting the fulfilment of the ambition of the Marquis, their moving spirit, to establish himself as the reincarnation of the great Diaghilev.

In the officially sponsored class, the ballet of the Paris Opera continues to keep its prestige high. That applies, however, less to the true ballet than to the ballet interludes in operatic works such as *Les Indes Galantes* and *Oberon*.

In support of this view of things, choreographers as diverse in temperament, aesthetic and age as Serge Lifar, Harald Lander and Aveline serve to show that the ballet school of the Paris Opera, at all levels, stands out from the ruck by its consistency of style, and this style accomodates itself without difficulty to all trends and in all circumstances.

The be convinced of this, one has only to get away from regular attendance at the Palais Garnier. Then one discovers that in an evening performance such as that by Lacotte or by Descombey-Parrès or the annual gala presenta-

La Biunda, Carlos Carlino. M : Pascual Nacaratti. Compania Argentina de Comedias. Teatro Lasalle, Buenos-Aires. 1953.

A young girl is forced to choose between incest, cowardice, wealth or stupidity.

Une jeune fille doit choisir entre l'inceste, la lâcheté, la richesse et la bêtise.

(Tennessee Williams) et *Mamouret* (Jean Sarment). Le Nuevo Teatro déjà cité donna, dans la salle du Patagonia, *Plainte contre Inconnu*, de Georges Neveux. Relevons encore, parmi les auteurs étrangers qui retinrent l'attention du public, J.B. Priestley, avec *Tournant dangereux*, et G.B. Shaw, représenté par plusieurs comédies.

Juan Oscar PONFERRADA

★

FRANCE

ACTIVITES CHOREGRAPHIQUES

AUCUN événement esthétique important n'a marqué en France la saison chorégraphique 1953-54, malgré une activité exceptionnellement développée, tant en province que dans la capitale.

Les spectacles de ballets conquièrent chaque jour un public plus étendu.

Dans la mesure où ce public se démocratise, ce qui paraissait souhaitable, on ne peut pas affirmer qu'il se perfectionne. Mais son incompétence est la double conséquence de l'extrême indulgence de la critique spécialisée et de la commercialisation de certaines troupes.

Cette commercialisation est évidemment imposée aux compagnies privées par la nécessité d'amortir les frais considérables d'entretien d'un corps de ballet et d'une sélection d'étoiles-vedettes, de montage de nouvelles œuvres et de constante remise en état d'un répertoire.

Si l'on sait qu'une de ces organisations, remplissant chaque soir une des plus grandes salles de Paris, accuse au bout de deux mois un déficit d'une dizaine de millions, on ne peut guère lui reprocher de décider ensuite sa dissolution, pas plus qu'on n'osera tenir totalement responsable de son absence de création, une troupe se trouvant dans une situation identique.

C'est pourquoi Janine Charrat a dû se résoudre à reprendre une activité strictement individuelle, malgré les succès réels de la compagnie qu'elle dirigeait. Cependant Roland Petit ne monte plus de spectacles — et pour une courte série de représentations — qu'après avoir économisé sur ses gains de danseur et de chorégraphe cinématographique à Hollywood.

Quant aux Ballets du Marquis de Cuevas, dont la réputation est plus liée aux records de virtuosité de leurs étoiles qu'à l'originalité de leurs créations, on attend encore d'eux qu'ils réalisent l'ambition déclarée du Marquis, leur animateur, de s'affirmer comme la réincarnation du grand Serge de Diaghilew.

Dans le cadre officiel, l'Opéra de Paris continue à maintenir très haut son prestige, moins d'ailleurs par des ballets proprement dits, que par les divertissements chorégraphiques insérés dans des ouvrages lyriques tels que *Les Indes Galantes* ou *Obéron*.

A la faveur de cette conception, des chorégraphes de tempérament, d'esthétique et d'âge aussi divers que Serge Lifar, Harald Lander ou Aveline prouvent que si l'école chorégraphique de l'Opéra se signale, du haut en bas de la hiérarchie de la troupe, par son unité de style, ce style s'adapte sans encombre à toutes les tendances et à toutes les circonstances.

Il n'est, pour s'en convaincre, que de sortir de la fréquentation du Palais Garnier et que de constater que dans des manifestations d'un soir comme le récital Lacotte, le récital Descombey-Parrès ou le gala annuel des Amis de la Danse, l'influence des maîtres, et surtout celle de Lifar, est marquante chez ceux-là même, jeunes chorégraphes, qui vou-

Oberon, Weber. M : Maurice Lehman. Ch : Aveline-Lander-Lifar. D : Jean Denis Malclès. Opéra de Paris, 1954.

The production aims at bringing out the fairy tale quality of the play by means of the setting and of stage machinery.

La mise en scène, par l'utilisation du décor et de la machinerie, cherche à faire ressortir le caractère féerique de l'ouvrage.

P. Bernand.

tion of the Amis de la Danse, the influence of the masters, above all that of Lifar, is very striking. It is especially so on those young dancers who attempt to get away from it (perhaps with too much haste), and who only succeed in obscuring it sometimes, by the daring choice of the subjects of their ballets.

That brings us face to face with a double problem. The first is that neither in the *Etudes* or *Springtime in Vienne* of Harald Lander nor in the *Nautsos* of Lifar does one feel a determination or the least desire to get away from the choreographic themes, more or less mythological, fantastic, fairytale, or even abstract, which emerge as outworn formulas. The other arises from the discontinuance of the ballet evenings at the Thâtre National de l'Opéra Comique : the reduction in the numbers of the company and the withdrawal of the " star " members has had the effect of robbing the native art of dance of any possiblity of having a training school for ballet. There, young composers — poets, dancers and designers might, given courage and zest, have have offered to a new public the fruits of their experiments.

A last word. What has, above all, put life into our 1953-54 season has been the entry into the lists of companies of folk dancers and others, performers of an exotic art. Even a fleeting visit from them has had its effect. In this adventurous series, the Basque group " Etorki " from the outset won a gratifying reputation, and the Negro production of Keita Fobeda has made surprisingly big progress. Also the Japanese artists have appeared looking like a kind of Marcel Marceau company of Tokyo. Rosario and Antonio, no longer in partenership, were put on at intervals of a few weeks, Antonio demonstrating his superiority over his former partner. Brasiliana brought a fire that one imagined up till then had but one vestal and that was Katherine Dunham. The opening of the season greeted the return to France of the astonishing Vicente Escudero, high priest of Flamenco art. At the same time the Polish Ballets Mazowsze made nonsense of the warnings against attempts to give traditional dance in its natural state on a theatre stage.

At the Palais Chaillot and later at the Opera House, there has been a festival in memory of Diaghilev, fortunately without managing to tarnish the splendour derived from a hundred elements, a hundred creatures, now departed or immortally with us. A young company, drawing inspiration from former stars of the Opera and the Opéra-Comique, has had a trial run, but without continuing, at the Théâtre de l'Etoile. Another group, brought together by Jean Babilée, Nathalie Philippart, Janine Monin and joined from time to time by Yvette Chauviré, made a tour during the summer in the provinces, and it was crowned with success. At this point it should be noted that efforts of this same kind have been made regularly by Lycette Darsonval supported by a few danseuses; by Serge Lifar and Nina Vyroubova with other stars of the Opera; and by little groups of talent such as the Jeunesses Musicales de France, or that of Françoise and Dominique (who have adopted the arena stage for the ballet).

These help to spread wide the art of ballet by bringing it into the provinces, where funds are lacking to put on serious productions from their own resources. In this respect there is nothing to report this year except the production of *Ash Wedding* by Tomasi at Strasbourg.

Even so, the provinces have on the whole done their part this summer in seeing to it that the Dance had an important place in the Music Festivals at Orange and at Arles. They have the credit too for founding the International Festival of Dance at Aix-les-Bains, where there were two undeniable revelations : one was fine artistry and the striking designs of the Netherlands Ballet from Amsterdam, under the direction of a Frenchwomen, Françoise Adret; the other, the superlatively brilliant art of a première danseuse of the Paris Opera, Claude Bessy, who was given her chance by Lifar when he cast her to dance, with Michel Renault, the new and exquisite pas-de-deux in modern idiom, *Les Pas et les Lignes.*

YVES-BONNAT

DRAMA

NUMEROUS foreign plays, most of them successful, a triumphant production of Henry de Montherlant's *Port Royal* at the Comédie Française, the younger generation of producers asserting itself, these are the essential features of the Parisian season at the end of 1954.

The titles of the successes are in fact *The Love of Four Colonels* by Peter Ustinov, presented by the Grenier-Hussenot Company at the Théâtre Fontaine, and *The Crucible* (Les Sorcières de Salem) by Arthur Miller, adapted by Marcel Aymé and produced at the Théâtre Sarah Ber-

draient s'en dégager (peut-être un peu trop tôt), et qui ne la font oublier, parfois, que par l'audace des sujets de leurs ballets.

Cela nous amène à considérer un double problème. D'abord que ni dans *Etudes* ou dans *Printemps à Vienne*, d'Harald Lander, ni dans *Nauteos* de Lifar, on ne sent une volonté, ou le moindre désir, d'échapper à des thèmes chorégraphiques, plus ou moins mythologiques, fantastiques, féériques, voire abstraits, qui se révèlent comme des formules usées. Ensuite que la suppression des soirées de ballet du Théâtre National de l'Opéra-Comique — accompagné de la réduction des effectifs de la troupe et de la disparition des étoiles — a ôté toute chance à la Danse Française de posséder un théâtre d'Essai chorégraphique, où jeunes compositeurs, poètes, chorégraphes et décorateurs auraient pu, courageusement et avec enthousiasme, offrir à un public neuf, le fruit de leurs recherches.

Finalement, ce qui a animé notre saison 1953-54, cela a surtout été l'entrée en lice ou le passage de troupes folkloriques ou exotiques. Dans ce cycle aventureux, le groupe basque " Etorki " s'est acquis d'emblée une aimable réputation, le théâtre noir de Keita Fodeba a étonné par ses immenses progrès, le théâtre japonais est apparu comme une sorte de compagnie Marcel Marceau de Tokyo; Rosario et Antonio, désormais séparés, se sont produits à quelques semaines d'intervalle, Antonio affirmant sa supériorité sur son ancienne partenaire. Brasiliana a communiqué un feu dont on croyait jusqu'alors Katherine Dunham la seule vestale. Le début de la saison a salué le retour en France de l'extraordinaire Vicente Escudero, grand-prêtre de l'art flamenco, tandis que les Ballets Polonais Mazowsze détruisaient les préventions que l'on peut avoir sur la transposition du folklore à l'état brut, sur une scène de théâtre.

On célébra au Palais de Chaillot, puis à l'Opéra, le souvenir de Diaghilew sans parvenir, heureusement, à ternir sa gloire composée de cent choses et de cent créatures, mortes et immortelles. Une jeune compagnie, animée par d'anciennes étoiles de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, a fait, sans lendemain, un galop d'essai au Théâtre de l'Etoile. Un autre groupe, constitué par Jean Babilée, Nathalie Philippart, Janine Monin et complété, de temps à autre, par Yvette Chauviré, a effectué en province, pendant l'été, une tournée jalonnée de succès. Il faut remarquer à cette occasion que des activités de même nature sont exercées régulièrement par Lycette Darsonval entourée de quelques danseuses, par Serge Lifar et Nina Vyroubova avec d'autres étoiles de l'Opéra et par de petites formations de qualité telles que celles des Jeunesses Musicales de France, ou celle de Françoise et Dominique (qui ont adapté le Théâtre en rond au ballet).

Elles aident à la décentralisation de l'art chorégraphique en province, laquelle n'a guère les moyens financiers de s'offrir des créations importantes de son cru. A cet égard on ne peut guère signaler cette année que la création de *Noces de Cendres* de Tomasi à Strasbourg.

Néanmoins, la province a largement joué son rôle cet été, en faisant figurer la Danse en bonne place à la Chorégie d'Orange et au Festival d'Arles, puis en fondant le Festival International de Danse d'Aix-les-Bains, où il y eut deux incontestables révélations : la haute qualité et le pittoresque du Ballet Néerlandais d'Amsterdam, dirigé par la Française Françoise Adret, et les dons éclatants d'étoile d'une première danseuse de l'Opéra de Paris, Claude Bessy, à laquelle Lifar donnait sa chance en lui faisant créer avec Michel Renault, un très beau pas-de-deux de style moderne, *Les Pas et les Lignes*.

YVES-BONNAT

THEATRE PARLE

PIÈCES étrangères nombreuses, réussite de la plupart d'entre elles, création triomphale de *Port Royal* d'Henry de Montherlant à la Comédie-Française, affirmation de la jeune génération de metteurs en scène, tels sont les points essentiels de la saison parisienne à la fin de 1954.

Les succès s'intitulent en effet *L'Amour des Quatre Colonels* de Peter Ustinov, interprété par la Compagnie Grenier-Hussenot au Théâtre Fontaine, et *Les Sorcières de Salem* d'Arthur Miller, adaptées par Marcel Aymé et mises en scène au Théâtre Sarah Bernardt par Raymond Rouleau qui obtient le grand prix annuel de la mise en scène. *Les Sorcières de Salem* révèlent un grand comédien : Yves Montand.

Le jury du grand prix de la mise en scène a accordé d'autre part une mention à la mise en scène de *Yerma* de F.G. Lorca, présenté par Guy Suarès au Théâtre de la Huchette. Mais il avait le choix entre les mises en scène de *Le Fantôme* de Claude Santelli

Port Royal, Henry de Montherlant. M : Jean Meyer. D-C : Suzanne Lalique. Comédie-Française, Paris. 1954.

A pure but personal conception of religion represented by the nuns of Port Royal is opposed to the common rule of the official Church represented by the Archbishop of Paris.

Une conception pure, mais personnelle, de la religion, incarnée par les Sœurs de Port-Royal, s'oppose à la règle commune d'une Eglise officielle que représente l'Archevêque de Paris.

P : Bernand.

nardt by Raymond Rouleau, who won the annual " grand prix " for production. *The Crucible* revealed a great actor : Yves Montand.

The jury of the " grand prix " for production also awarded a mention to the production of F.G. Lorca's *Yerma,* presented by Guy Suarès at the Théâtre de la Huchette. But they had the choice of productions of Claude Santelli's play based on Plautus, *The Phantom* (Le Fantôme) by Jacques Fabbri, G.B. Shaw's *Arms and the Man* by René Dupuy at the Théâtre Gramont, Tchekov's *Three Sisters* by Sacha Pitoëff at l'Œuvre, Pirandello's *The Life I gave you* by Claude Regy at the Noctambules, and Ugo Betti's *Innocent Irene* by Jean-Pierre Granval at the Théâtre Marigny with the Renaud-Barrault Company.

Two dramatisations of novels, one a picturesque and poetical version of Eugène Suë's *Mysteries of Paris* (Mystères de Paris) by Albert Vidalie, put on by Georges Vitaly at the Théâtre La Bruyère; the other a version of André Malraux's *Man's Estate* (La Condition Humaine) by Thierry Maulnier - a much discussed and controversial adaptation, but faithful and resulting in a striking play, produced by Marcelle Tassencourt at the Théâtre Hébertot.

Port Royal by Henry de Montherlant is the last play in the Catholic trilogy which includes *The City whose King is a Child* (La Ville dont le Prince est un Enfant) and *The Master of Santiago* (Le Maître de Santiago). It draws its plot from an episode in the struggle of the French monarchy and the Papacy, in the XVIIth century, against the jansenist heresy. Once again the author shows the conflict between a pure but personal conception of religion and the common rule of an official church. The production of *Port Royal* is certainly an important event, both because of the dimensions and richness of the play - a single act which lasts more than two hours - and because of the perfection, so difficult of attainment, of its presentation, for which Jean Meyer is responsible.

Paul-Louis MIGNON

★ ★

GERMANY

BALLET

EXCHANGES in the field of ballet have recently become still more frequent. Visits by the American National Ballet, the New York City Ballet, Katherine Dunham and her Negro dancers, the Stockholm Ballet with *Miss Julie,* the Company of Janine Charat of Paris, the Grand Ballet of the Marquis de Cuevas and the Soloists of the Paris Opera have given ideas and a new impetus to the German ballet. Only a few privileged people were able to attend the two performances by the Cingalese sacred dancers who on their return journey to Ceylon, made a detour by Berlin to present their art of ritual mime.

What is called " German dance " no longer has the ascendancy which it assumed in Germany after the first world war. The masters of the German expressionistic ballet and the choreographers of classical ballet have drawn closer together. Thus the classically trained Berlin ballet mistress, Tatjana Gsovsky, gives free rein to her imagination within the framework of severe forms. At the other extreme Yvonne Georgi, ex-partner of Harald Kreutzberg, who returned from Holland in 1951 and has been ballet mistress first at Düsseldorf and then at Hanover, has for a long while been incorporating classical elements in her lively compositions.

A present the chief centres of German ballet are Berlin, Munich, Hamburg, Düsseldorf and Hanover; and there are also from time to time performances at Cologne, Frankfurt - on - Main, Wiesbaden, Stuttgart, and some other towns. Thus Wuppertal, in the course of this season held the première of a ballet drawn from the oratorio of Monteverdi about the tragic love of Tancred and Clorinda, treated by Tasso in *Jerusalem Delivered.* The choreography is by Erich Walter, the vast décor by Heinrich Wendel, and Denise Lamer and Henry Lipkowski dance the leading rôles. Karl Bergeest has composed a series of pantomime scenes, *Wochenschau,* for the Cologne Municipal Theatre, to the dynamic music of Heinz Pauels. The elements of parody in this ballet recall Kurt Jooss 's *The Green Table,* so famous after 1920. Jooss who, on his return

P : DPA Bild.

Gisela Deege and Erwin Bredow in **Der Rote Mantel.** Mu : Luigi Nono. Ch : Tatjana Gsovsky. D-C : Jean-Pierre Ponnelle. Städtische Oper, Berlin. 1954.

A ballet based on **The Love of Don Perlimplin and Belisa in the Garden** by Federico Garcia Lorca.

Un ballet d'après **Les Amours de don Perlimplin et de Bélise dans son Jardin,** de Federico Garcia Lorca.

d'après Plaute par Jacques Fabbri, de *Le Héros et le Soldat* de G.B. Shaw par René Dupuy au Théâtre Gramont, de *Les Trois Sœurs* de Tchékov par Sacha Pitoëff à l'Œuvre, de *La Vie que je t'ai donnée* de Pirandello par Claude Regy aux Noctambules et d'*Irène Innocente* d'Ugo Betti par Jean-Pierre Granval au Théâtre Marigny avec la Compagnie Renaud-Barrault.

Deux adaptations théâtrales de romans, l'une pittoresque et poétique des *Mystères de Paris* d'Eugène Suë par Albert Vidalie, montée par Georges Vitaly au Théâtre La Bruyère; l'autre de *La Condition humaine* d'André Malraux, par Thierry Maulnier — adaptation discutée, discutable, mais fidèle et donnant lieu à un spectacle saisissant, réalisé par Marcelle Tassencourt au Théâtre Hébertot.

Port Royal d'Henry de Montherlant est le dernier volet de la trilogie catholique qui comprend *La Ville dont le Prince est un Enfant* et *Le Maître de Santiago*. Il emprunte son intrigue à un épisode de la lutte de la royauté française et de la papauté, au XVIIe siècle, contre l'hérésie janséniste. L'auteur oppose une fois de plus une conception pure, mais personnelle de la religion à la règle commune d'une église officielle. La création de *Port Royal* est assurément un événement considérable, tant par les dimensions et la richesse de la pièce — un seul acte qui dure plus de deux heures — que par la perfection, difficile à atteindre, de sa représentation réglée par Jean Meyer.

Paul-Louis MIGNON

★ ★

ALLEMAGNE

ACTIVITES CHOREGRAPHIQUES

LES échanges de spectacles de ballet se sont récemment encore intensifiés. La visite de l'American National Ballet, du New York City Ballet, de Katherine Dunham avec ses danseurs nègres, du Ballet de Stockholm avec *Mademoiselle Julie*, de l'Ensemble de Janine Charat de Paris, du Grand Ballet du Marquis de Cuevas et des Solistes de l'Opéra de Paris a donné des idées et un nouvel essor au ballet allemand. Seulement quelques privilégiés ont pu assister aux deux représentations des danseurs sacrés cinghalais qui lors de leur voyage de retour à Ceylan ont fait un crochet par Berlin pour y présenter leur art, tout de mimique rituelle.

Ce qu'on appelle la " danse allemande " n'a plus la prédominance qu'elle avait acquise en Allemagne après la première guerre mondiale. Les maîtres du ballet allemand d'expression et les chorégraphes du ballet classique se sont rapprochés. C'est ainsi que la maîtresse de ballet berlinoise, Tatjana Gsovsky, de formation classique, dans le cadre de formes sévères, donne libre cours à sa fantaisie. Aux antipodes, Yvonne Georgi, ex-partenaire de Harald Kreutzberg, revenue de Hollande en 1951, d'abord maîtresse de ballet à Dusseldorf et ensuite à Hanovre, a depuis longtemps incorporé des éléments classiques à ses compositions mouvementées.

Les principaux centres du ballet allemand sont actuellement Berlin, Munich, Hambourg, Dusseldorf et aussi Hanovre, auxquels s'ajoutent, avec des représentations sporadiques, Cologne, Francfort-sur-le-Main, Wiesbaden, Stuttgart et quelques autres villes. C'est ainsi que Wuppertal a donné au cours de cette saison la première d'un ballet tiré de l'oratorio de Monteverdi qui traite de l'amour tragique de Tancrède et de Clorinde, chanté par Le Tasse dans la *Jérusalem délivrée*. Dans la chorégraphie d'Erich Walter et les vastes décors de Heinrich Wendel, Denise Lamer et Henry Lipkowski dansent les premiers rôles. Karl Bergeest a composé pour le Théâtre Municipal de Cologne une suite de scènes de pantomimes, *Wochenschau*, sur la musique dynamique de Heinz Pauels. Les éléments

Homerische Symphonie. Mu: Theodor Berger. Ch : Helga Swedlund. D-C : Alfred Siercke. Hamburgische Staatsoper. 1954.

The German techniques of classical and character ballet have grown more alike.

Les techniques du ballet allemand d'expression et celles du ballet classique se sont rapprochées.

P : Peyer.

from England, directed both the Folkwang-Tanzschule and his own ballet at Essen, came to Düsseldorf this season. The State Opera of Hamburg, with which Helga Swedlund has been working since 1951, has given the first performance of a *Homeric Symphony* based on the Odyssey, with music by Theodor Berger, in which classical ballet alternates with dances of modern rhythm. Alfred Siercke enlivened his inexpensively executed décor through coloured projections.

In Hanover Yvonne Georgi has presented a ballet *Glück, Tod und Traum*, for which Peter Bamm wrote speech interludes and Gottfried von Einem music for wind instruments. The work symbolises the problematic nature of human existence. In Munich the ballet of the Bavarian State Opera is directed by Pia and Pino Mlakar. They have just created a new choreography for a forgotten ballet by Glück, *Der Prinz von China*, based on an idea of Voltaire's. Their daughter, aged 17, was a charmingly supple unicorn in Cocteau's ballet, *La Dame à la Licorne*, which had its première in Munich in 1953 in the presence of the author. Cocteau dedicated this ballet to the choreographer Heinz Rosen who after Munich produced it in Berlin in an ornamental style which suggested a beautiful living tapestry.

In Berlin "balletomania" has spread especially since the second world war. Interest ranges from classical ballet to pantomime.

At the first Berlin Festival in 1951, Marcel Marceau found his first international public and aroused such a lively enthusiasm that he has remained faithful to this city and each year visits it at least once while touring in Germany. Marceau has many imitators in Germany. But in general their dependence is so great that they have not yet evolved a personal style. From France has come the young Jean Soubeyran, pupil of Dullin and Barrault, who founded a mime company with German actors, with headquarters in Düsseldorf. Performances in different German towns and at the Berlin Festival of 1954 have secured a wide field of action for these young mimes.

Ballet as a form of theatrical expression has many aspects in Berlin. The Municipal Opera has, under the direction of the ballet master Gustav Blank, a vigorous *corps de ballet* which every season produces one or more new works. Here the production is sometimes entrusted to Tatjana Gsovsky who directs a dance school in Berlin whence have emerged a galaxy of well-known artists acclaimed on the great stages of Germany and foreign countries : Natascha Trofimowa (Munich), Peter van Dijck (Paris), Gert Reinholm and the winner of the German critics' award 1953/1954 Gisela Deege. In collaboration with Reinholm and Gisela Deege, Gsovsky produced for the 1953 Berlin Festival the ballet *Hamlet*, with music by Boris Blacher. Liselotte Köster and Jockel Stahl danced the parts of the king and queen. The fate-ridden and at the same time poetic aspect which the work of Shakespeare takes on here, without the aid of words, shows a mastery of theatrical expression which nevertheless never disturbs the classical style but animates it with a modern spirit.

A tense atmosphere and an audacious symbolism are the dominant characteristics of the ballet *Pelléas et Mélisande* based on Maeterlinck, with music by Max Baumann, first performed at the Berlin Festival of 1954. Tatjana Gsovsky has transposed the conflict of the legendary middle ages into a 19th century faintly tinged with irony. Moreover she shows the enchantment of Mélisande and Pelléas on two planes at once, the physical and the spiritual. A transparent forest of golden green, and coldly abstract interiors, provide the frame for the action. She has further given a character of demoniac caricature to her ballet *Der rote Mantel* based on Garcia Lorca's play *The Love of Don Perlimplin and Belisa in the Garden*, with music by the young Italian dodecaphonist Luigi Nono and ironic scenery by Jean Pierre Ponnelle. With these new works, ballet has taken its place as a modern means of expression beside such theatrical productions as *Godot* by Beckett or *The Castle* or *The Trial* by Kafka. But the dramatic art of our times has here steeped itself in rich colours.

Ingvelde MULLER

★ ★

BALLET IN JAPAN

JAPAN'S ballet audience came into existence after the war. In the post-war havoc of 1946 a group of young dancers formed the Tokyo Ballet Company and presented a full version of *Swan Lake* at the Imperial Theatre, with choreography by Masahide Komaki who was the "premier danseur" of the Russian Ballet Company in Shanghai. The performance offered freedom from the harassing realities of post-war life. On this occasion the view of some European writers that ballet is a form of escapism seemed justified.

Thus, the ardent enthusiasm for ballet in Japan sprang from the ashes of war, and its audience has increased yearly. In 1952, Serge Lifar visited the country with distinguished ballerine, and their highly refined technique was a revelation to Japanese audiences. In May, 1953, the Slavenska-Franklin Ballet, with Alexandra Danilova as guest artist, was invited to Japan, and Nora Kaye was welcomed here in the fall of the same year. Enthusiasm continued to mount.

The Slavenska-Franklin Ballet was a small company, but since the Pavlova Company in 1922 and the Denishawa Dancers in 1925, it was the first well-organised company of foreign dancers to perform here; therefore its significance was immeasurable. The pleasure of seeing Danilova surpassed expectations, and we will never forget the impression produced by *A Streetcar Named Desire*. This was the first modern ballet presented to Japanese audiences, and it was prized so highly that the name of the choreographer, Valerie Bettis, is a household word among all dance lovers.

Nora Kaye came to Japan with Paul Szilard as guest artist of the Komaki Ballet Company. The first programme (13 performances) included *Giselle* and *Night Fright* (Ravel-Szilard), and in

parodiques de ce ballet rappellent la *Table verte* de Kurt Jooss, si célèbre après 1920. Jooss qui, à son retour d'Angleterre, dirigea la Folkwang-Tanzschule ainsi que son propre ballet à Essen, est passé cette saison à Dusseldorf. L'Opéra d'Etat de Hambourg, où travaille depuis 1951 Helga Swedlund, a donné en première une *Symphonie homérique* d'après l'Odyssée, sur la musique de Theodor Berger, où le ballet classique alterne avec des danses au rythme moderne. Alfred Siercke anima par des projections en couleurs ses décors réalisés à peu de frais.

Yvonne Georgi a présenté à Hanovre un ballet *Glück, Tod und Traum* pour lequel Peter Bamm a écrit des intermèdes à dire et Gottfried von Einem une musique pour instruments à vent. L'œuvre symbolise le caractère problématique de l'existence humaine. A Munich, Pia et Pino Mlakar dirigent le ballet de l'Opéra d'Etat de Bavière. Ils viennent de créer une nouvelle chorégraphie pour un ballet oublié de Glück, *Der Prinz von China,* d'après une idée de Voltaire. Leur fille, âgée de 17 ans, fut une licorne d'une souplesse séduisante dans le ballet *La Dame à la Licorne* de Cocteau, qui fut donné en première à Munich en 1953 en présence de l'auteur. Cocteau a dédié ce ballet au chorégraphe Heinz Rosen qui, après Munich, l'a mis en scène à Berlin dans un style ornemental comme une belle tapisserie vivante.

A Berlin, la "ballettomanie" s'est propagée surtout après la deuxième guerre mondiale. L'intérêt va du ballet classique à la pantomime.

Au premier Festival de Berlin, en 1951, Marcel Marceau trouva son premier public international et souleva un si vif enthousiasme qu'il est resté fidèle à cette ville et que, chaque année, il la visite au moins une fois au cours de ses tournées en Allemagne. Marceau a trouvé beaucoup d'imitateurs en Allemagne. Mais leur dépendance est en général si grande qu'ils n'ont pas encore mis au point un style personnel. De France est venu le jeune Jean Soubeyran, élève de Dullin et de Barrault, qui fonda avec des acteurs allemands une troupe de mimes établie à Dusseldorf. Des représentations dans différentes villes allemandes et au Festival de Berlin de 1954 ont assuré à ces jeunes mimes un large champ d'action.

Le ballet en tant qu'expression théâtrale présente à Berlin de multiples aspects. L'Opéra Municipal possède sous la direction du maître de ballet Gustav Blank un corps de ballet coloré, qui produit chaque saison une ou plusieurs nouveautés. La mise en scène y est parfois confiée à Tatjana Gsovsky, qui dirige à Berlin une école de danse d'où est sortie une pléïade d'artistes célèbres applaudis sur les grandes scènes d'Allemagne et de l'Etranger : Natascha Trofimowa (Munich), Peter van Dijk (Paris), Gert Reinholm et la lauréate du prix de la critique allemande 1953/1954 Gisela Deege. En collaboration avec Reinholm et Gisela Deege, Gsovsky a mis en scène pour le Festival de Berlin 1953 le ballet *Hamlet* sur la musique de Boris Blacher. Liselotte Köster et Jockel Stahl ont dansé les rôles du roi et de la reine. L'allure à la fois fatale et poétique que prend ici l'œuvre de Shakespeare, sans le secours de la parole, dénote une maîtrise de l'expression théâtrale qui pourtant ne rompt jamais le style classique, mais l'anime d'un esprit moderne.

Une atmosphère tendue et un symbolisme audacieux sont les traits dominants du ballet *Pelléas et Mélisande* d'après Maeterlinck, sur la musique de Max Baumann, donné en première représentation au Festival de Berlin 1954. Tatjana Gsovsky a transposé le conflit du moyen âge légendaire en un 19e siècle légèrement teinté d'ironie. Elle représente en outre l'envoûtement de Mélisande et de Pelléas sur le double plan physique et spirituel. Une forêt transparente d'un vert doré et des intérieurs d'une froide abstraction constituent le cadre de l'action. Elle a traité en outre en grotesque démoniaque son ballet *Der rote Mantel* d'après la pièce *Les Amours de don Perlimplin et de Bélise dans son Jardin* de Garcia Lorca, sur la musique du jeune dodécaphoniste italien Luigi Nono et dans des décors ironiques de Jean-Pierre Ponnelle. Avec ces nouveautés, le ballet a pris rang comme moyen d'expression moderne à côté de représentations théâtrales telles que *Godot* de Beckett ou *Le Château* et *Le Procès* de Kafka. Mais l'art dramatique de notre temps s'est paré ici de riches couleurs.

Ingvelde MULLER

★ ★

LE BALLET AU JAPON

LA vogue du ballet est née au Japon après la guerre. Parmi les ruines de 1946, de jeunes danseurs s'étaient réunis pour former la Compagnie des Ballets de Tokyo. Ils présentèrent au Théâtre Impérial *Le Lac des Cygnes,* dans une chorégraphie de Masahide Komaki, autrefois premier danseur de la troupe des Ballets Russes de Shangaï. Cette représentation parut une libération pour les spectateurs japonais soucis de l'après-guerre. Ce qui semble confirmer l'idée que le ballet est une forme de l'évasion.

Le public grandit d'année en année. En 1952, Serge Lifar vint de Paris avec quelques excellentes danseuses; cette technique exquise et raffinée fut une révélation pour les spectateurs japonais. En mai 1953, ce fut le Ballet Slavenska-Franklin, avec en vedette Alexandra Danilova. A la fin de la même année, c'était le tour de Nora Kaye.

Le Ballet Slavenska-Franklin était une compagnie restreinte; mais depuis la Compagnie Pavlova en 1922 et les Danseurs Denishawa en 1925, c'était le premier ensemble étranger bien organisé qui vînt au Japon. Aussi leur influence est-elle restée énorme. Danilova provoqua une joie inimaginable. Un ballet comme *Un Tramway nommé Désir,* première œuvre moderne offerte au public nippon, eut un tel succès que le nom de Valérie Bettis, sa chorégraphe, est encore sur toutes les lèvres.

Nora Kaye, elle, était venue avec Paul Szilard comme invitée de la Compagnie de Komaki. L'année précédente, en 1952, cette Compagnie avait invité, en étoile, Sonia Arova qui donna pour la première fois au Japon *La Belle au Bois Dormant.* De-

Peter and the Wolf, Prokofiev. Ch. : Tomotake Nakamura. Matsuyama Ballet Company. Tokyo, 1954.

The ballet boom is indeed phenomenal in Japan.

Après la guerre, le Japon a pris furieusement goût au ballet européen.

the second (16 performances) Miss Kaye danced in *Swan Lake*, which broke records by daily drawing a capacity crowd of 2500 to the Nippon Theatre.

In 1952, when Sonia Arova appeared as guest artist of the Komaki Ballet Company, *The Sleeping Beauty* was staged here for the first time. It is part of the policy of the Company to invite foreign ballerine, and the opportunity of rehearsing and performing with these artists has been of the utmost value to young dancers in Japan.

Our desire to see the modern work which had made Nora Kaye famous (and to which she had given fame), was realised in the summer of 1954 when she revisited Japan with Antony Tudor. It was the first time that an established choreographer like Tudor had come to this country, and he undertook *Jardin aux Lilas* for the Komaki Ballet Company and his own new work *Le Bar au Can-Can* (Offenbach). These were offered with the *Firebird*, with choreography by Masahide Komaki, starring Nora Kaye, in the first programme and with Act II of *Swan Lake* in the second. The former delighted an audience of 95 % capacity, and the latter scored a record-breaking success of 105 %. The Japanese appreciate the classicism of *Swan Lake*, but they also have an instant understanding and deep sympathy for modern ballet. The works of Tudor, making known a new phase of ballet, were a revelation.

Later in the year the Paul Szilard Company starring Colette Marchand and Milorad Miskovitch made its appearance, but the only impressive work was *Le Combat* (Banfield-Dollar). The performance aroused a desire to see Marchand in Roland Petit's works. Thus the Japanese have an intuitive discrimination, rooted in the tradition that perfected the "Noh" drama and gave birth to "Kabuki". Two or three foreign magazines have observed that "Japan is dance hungry... If you want to make money, go to Japan..." Indeed, the Japanese love dancing so much that they hunger for it. Nevertheless, they do not accept everything; they always select only the best.

The Japanese ballet companies are flourishing. The Komaki Ballet Co., the Kaitani Ballet Co., the Hattori-Shimada Ballet Co., the Azuma Ballet Troupe, the Yokoyama Ballet Group, the Matsuyama Ballet Co., the Tani Ballet Troupe, the Tokyo Ballet Association and many others have been established. There are over 2000 dance studios in the country, where young hopefuls are rapidly being trained. The ballet boom is indeed phenomenal. But there is not one company that can be called professional. The boom has made the almost complete absence of experienced choreographers in Japan keenly felt. Young dancers keep appearing, but there is no work of art worthy of production. It is only natural that Antony Tudor's visit was greatly appreciated and of deep significance. Like England and America, Japan must cultivate her own choreographers, but the fact that she has been isolated remains a grave handicap to her ballet.

Natsuya MITSUYOSHI

★

PERU

IN 1953, the Association of Amateur Artists undertook a task of no mean proportions : the presentation of a whole programme of Greek tragedies. The man who initiated this "cycle of origins" is also its producer : Ricardo Roca Rey. Personalities all over the world have shown their sympathy for this vast undertaking : Cocteau, Betti (shortly before his death), Eliot, Vilar, Arthur Miller, Laurence Olivier, Thornton Wilder, etc...

The association has already reached its third production. *The Persians* by Aeschylus, *Antigone* by Sophocles, *Alcestis* by Euripides have been presented with great success under the direction of Ricardo Roca Rey in collaboration with Ruis Alvarez. The décor is by Italo Noya, the incidental music by Enrique Iturriaga.

The National School of Dramatic Art has, for its part, put on works by Tennesse Williams, Mérimée, Barrios and Noël Coward, as well as by a Peruvian author, Salazar Bondy.

The National Theatre Company has produced *R.U.R.* by Karel Capek, *Antigone* by Anouilh, and *Ollantai*, an anonymous Inca tragedy written at the beginning of the XVIIth century, and based on a pre-Discovery drama. For almost two centuries the text of this tragedy only existed through oral tradition. It was set down in writing for the first time in the XVIth century in the Quechua language, the original language of the Incas, then translated into Spanish in the XVIIth century.

Ollantai is the most valiant general, the most important subject of the Inca Empire, in the reign of Pachacoutec (middle of the XVIth Century). He foolhardily

Nora Kaye and Nobuo Iwamura in **Jardin aux Lilas.** Ch : Antony Tudor. Komaki Ballet Company. Tokyo. 1954

There are over 2000 dance studios in the country.

Plus de 2000 studios de danse se sont ouverts

puis lors, la Compagnie tendait à faire des invitations de ce genre une tradition. La présence de grandes ballerines étrangères est extrêmement profitable pour les jeunes artistes japonais.

En 1953 donc, Nora Kaye participa à deux programmes. Le premier, qui eut treize exécutions, comprenait *Giselle* et *Night Fright* (Ravel et Szilard) ; dans le second, joué seize fois, Miss Kaye dansa *Le Lac des Cygnes*, qui battit tous les records en attirant chaque fois 2.500 personnes au Théâtre Nippon.

Notre désir de voir Nora Kaye dans ces œuvres modernes qui l'ont rendue célèbre, fut satisfait lorsqu'en 1954 elle revint au Japon avec Antony Tudor. C'était la première fois qu'un tel chorégraphe visitait le pays. Il réalisa pour la Compagnie des Ballets Komaki son célèbre *Jardin des Lilas* et sa nouvelle œuvre, *Le Bar du Cancan*, sur une musique d'Offenbach. Ces deux œuvres furent représentées au cours de deux programmes dont le premier était complété par *L'Oiseau de Feu* dans une chorégraphie de Masahide Komaki, avec Nora Kaye comme étoile, et dont le second était complété par l'acte II du *Lac des Cygnes*. Les places furent occupées à 95 % pour le premier, à 105 % pour le deuxième. Les Japonais apprécient le classicisme du *Lac des Cygnes*. Pourtant ils ont une compréhension instinctive et un goût profond pour le ballet moderne. Les œuvres d'Antony Tudor, qui traduisent des formes nouvelles, furent une révélation.

On revit plus tard la Compagnie Paul Szilard, avec comme étoile Colette Marchand et Milorad Miskovitch. Le seul spectacle considérable fut *Le Combat* (Banfield-Dollar). Il donna l'envie de voir Colette Marchand dans les compositions de Roland Petit...

La tradition japonaise, qui perfectionna le *Nô* et engendra le *Kabuki*, donne au public le sens inné du choix. Certaines publications étrangères ont écrit : " Le Japon est avide de danse... Si vous voulez gagner de l'argent, allez au Japon... " En vérité, le Japonais aime la danse jusqu'à la passion, mais il n'accepte pas n'importe quoi. Il choisit le meilleur.

Les troupes japonaises de ballet sont florissantes : Ballets Komaki, Ballets Hattori-Shimada, Ballets Azuma, Ballets de Yokohama, Ballets Matsuyama, Ballets Tani, Ballets de Tokyo, etc... Il existe à peu près 2.000 studios de danse, où les " espoirs " sont rapidement entraînés. C'est un extraordinaire engouement. Mais aucune troupe n'est encore vraiment de classe professionnelle, et il faut noter l'absence de chorégraphes expérimentés parmi les créateurs vraiment japonais. De jeunes danseurs s'affirment, mais on manque d'œuvres originales. C'est pourquoi la visite d'un Antony Tudor eut à la fois tant de succès et de portée.

Comme l'Angleterre ou l'Amérique, le Japon doit former ses propres chorégraphes. Seulement de longues années d'isolement sont aujourd'hui un handicap qu'il faudra patiemment surmonter.

Natsuya MITSUYOSHI

★

PÉROU

EN 1953, l'Association des Artistes Amateurs a entrepris une tâche peu banale : monter tout un programme de tragédies grecques. L'initiateur de ce " cycle des origines " en est aussi le metteur en scène : Ricardo Roca Rey. Des personnalités du monde entier ont marqué leur sympathie pour ce vaste effort : Cocteau, Betti (peu avant sa mort), Eliot, Vilar, Arthur Miller, Laurence Olivier, Thornton Wilder, etc...

L'Association en est déjà à son troisième programme. *Les Perses* d'Eschyle, *Antigone* de Sophocle, *Alceste* d'Euripide ont été représentés avec grand succès sous la direction de Ricardo Roca Rey en collaboration avec Ruis Alvarez. Les décors sont d'Italo Noya, la musique de scène d'Enrique Iturriaga.

L'Ecole Nationale d'Art dramatique, pour sa part, a porté à la scène des œuvres de Tennessee Williams, Mérimée, Barrios et Noël Coward, ainsi que d'un auteur péruvien, Salazar Bondy.

La Compagnie Nationale de Comédie, elle, a réalisé *R.U.R.* de Karel Capek, *Antigone* d'Anouilh, et *Ollantai*, une tragédie anonyme incasique écrite au début du XVIIIe siècle, d'après un drame d'avant la Découverte. Le texte de cette tragédie n'exista pendant près de deux siècles que par tradition orale. Il fut consigné par écrit pour la première fois au XVIe siècle en langue quechua, la langue originelle des Incas, puis traduit en espagnol au XVIIe siècle.

Ollantai est le plus vaillant général, le sujet le plus important de l'empire Inca, sous le règne de Pachacoutec (milieu du XIVe siècle). Il s'éprend témérairement de la fille du prince et, malgré

Ricardo Roca Rey - Ruis Alvarez. D : Italo Noya. Lima, 1953.

The third production of the « Cycle of Origins » undertaken by the Association of Amateur Artists.

Le troisième spectacle du « Cycle des Origines » entrepris par l'Association des Artistes Amateurs.

falls in love with the daughter of the prince and, in spite of the favour that he enjoys, is refused her hand : the law forbids that the royal blood should be mixed with any other. Ollantai rebels, reaches his province of the Andes and resists for ten years. The sovereign dies, his son succeeds him and vainly attacks the rebel. Only a trick gets the better of Ollantai, who is condemned to death. But the young sovereign changes his mind and exercises the most moving clemency. During these ten years the princess loved by Ollantai has had a daughter by him, who has been taken away from her and has discovered the prison of her mother. The child pleads for the unhappy woman's pardon and Ollantai finds his love again in a new era of peace. It should be noted that the little girl is called Ima-Sumac...

The national theatre prize was won in 1953 by Juan Rios. His play, *Ayar-Manko* has gained for its author his third National Prize. *Ayar-Manko* recounts the old myth of the foundation of the Inca Empire : the divine birth in a sacred grotto of four brothers and four sisters, their departure towards fertile lands, their dissensions. Ayar-Manko is buried alive by the three others in a cavern, but his supernatural powers make it possible for him to overcome the danger. With one of his brothers and two sisters (the sisters are also the wives, as in many myths), Ayar-Manko founds Cuzco and the Empire of the Incas.

This work by Rios is written in verse and divided into three acts. Awarded the prize in 1953, it was presented at Lima in 1954, by the National Theatre Company under the direction of Ricardo Roca Rey, and published in a literary review, *El Mercurio peruano.*

Ollantai and *Ayar-Manko* : two major events which show the vitality of the pre-Columban origins in the culture of Peru.

B.R.R.

★

UNITED-KINGDOM

BALLET

IT has been an all-nations year for the balletomanes of London. They have been hosts to dancers from Spain, Russia, Paris, the United States, Japan. When all is said, I suppose the year will be remembered best for the Sadler's Wells Ballet performance of *The Firebird* which did honour to Diaghileff on the twenty-fifth anniversary of his death, and also to British dancing. Margot Fonteyn danced the Firebird like a leaping flame, and the terrifying Kostchei of Frederick Ashton stays in the grateful mind.

The Sadler's Wells Ballet, especially in such revivals as *Coppélia, Checkmate* (Philip Chatfield as the Red Knight), and *The Sleeping Beauty* (with Violetta Elvin and Beriosova), has been dancing through the year with artistry unabated. The balletomane has had a variety of other experiences. Thus, during January 1954, the Grand Ballet du Marquis de Cuevas was at the Stoll; we had the privilege of watching Alicia Markova as guest artist in *Giselle,* giving the kind of performance that one critic said seemed in spirit to belong to the romantic days of Grisi. There were other pleasures during the de Cuevas season, especially *Piège de Lumière,* a ballet (by Philippe Hériat) about convicts who catch wild animals by day and butterflies by night : this allowed Rosella Hightower and Serge Golovine to appear as the butterfly queen and her lover. In another dance-drama, *Dona Ines de Castro,* Rosella Hightower was suitably ecstatic; and Marjorie Tallchief dominated a " folklore ballet " by George Skibine after a poem by Pushkin.

February brought Antonio and his Spanish company with piece about a young lover who the Flamenco dancing that would rouse any audience to enthusiasm. At the same time the Martha Graham company, in the sort of ballet that is an acquired taste, had a season at the Saville that highly delighted devotees. Here,

Ayar Manko, Juan Rios. M : Ricardo Roca Rey. Compagnie Nationale de Comédie, Lima. 1954.

This play proves the vitality of pre-Columban origins in the culture of Peru.

Cette pièce confirme la vitalité des origines pré-colombiennes dans la culture du Pérou.

sa faveur, se voit refuser sa main : la loi interdit que le sang royal se mêle à un autre. Ollantai se révolte, gagne sa province des Andes et résiste dix ans. Le souverain est mort, son fils lui a succédé et attaque en vain le rebelle. La ruse seule a raison de celui-ci qui est condamné à périr. Mais le jeune souverain se ravise et prodigue la plus émouvante clémence. Pendant ces dix ans, la princesse qu'Ollantai avait aimée a eu de lui une fille qu'on lui a arrachée et qui a découvert la prison de sa mère. L'enfant demande la grâce de la malheureuse et Ollantai retrouve sa bien-aimée dans la paix restaurée. Notons que la petite-fille s'appelle Ima-Sumac...

Le prix national du théâtre a été remporté pour 1953 par Juan Rios. Sa pièce, *Ayar-Manko,* vaut à son auteur son troisième Prix National. *Ayar-Manko* raconte le vieux mythe de la fondation de l'empire Inca : la naissance divine dans une grotte sacrée de quatre frères et quatre sœurs, leur départ vers les terres fertiles, leurs dissensions. Ayar-Manko est enseveli vivant par les trois autres dans une caverne, mais ses pouvoirs surnaturels lui permettent de surmonter le danger. Avec un de ses frères et deux sœurs (les sœurs sont aussi les épouses comme dans beaucoup de mythes), Ayar-Manko fonde Cuzco et l'Empire des Incas.

L'œuvre de Rios est écrite en vers et divisée en trois actes. Couronnée en 1953, elle a été montée à Lima en 1954, par la Compagnie Nationale de Comédie sous la direction de Ricardo Roca Rey et publiée dans une revue littéraire, *El Mercurio peruano.*

Ollantai et *Ayar-Manko :* deux événements majeurs qui montrent la vitalité des origines pré-colombiennes dans la culture du Pérou.

B.R.R.

★ ★

ROYAUME - UNI

ACTIVITES CHOREGRAPHIQUES

POUR les " balletomanes " londoniens, 1954 fut une année internationale, avec des danseurs venus d'Espagne, de Russie, de Paris, des Etats Unis, du Japon. Néanmoins, tout compte fait, on se rappellera surtout *L'Oiseau de Feu* présenté par les Sadler's Wells, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la mort de Diaghileff. Margot Fonteyn y bondissait comme la flamme, et Frederick Ashton y composait un terrifiant Kostcheï.

Le Ballet des Sadler's Wells, spécialement dans des reprises comme *Coppélia,* comme *Echec et Mat* (avec Philip Chatfield dans le Cavalier Rouge) et comme *La Belle au Bois dormant* (avec Violetta Elvin et Beriosova) a dansé toute l'année avec un invincible souci d'art. Les balletomanes ont eu un choix varié d'autres expériences. Ainsi, en janvier, le Grand Ballet du Marquis de Cuevas était au Stoll, nous valant le privilège d'Alicia Markova dans *Giselle,* où, selon un critique, elle rappelait les jours romantiques nous apportait encore *Piège de Lumière,* un ballet de Philippe Hériat, ayant pour sujet des forçats qui chassent des animaux sauvages pendant le jour et des papillons pendant la nuit : ce qui permit à Rosella Hightower et à Serge Golovine d'interpréter les rôles de la reine des papillons et de son amant. Dans un autre drame dansé, *Dona Inès de Castro,* Rosella Hightower apparaissait extatique autant qu'il le fallait. Enfin, Marjorie Tallchief s'imposait dans un ballet " folklorique " composé par George Skibine, d'après un poème de Pouchkine.

Février nous a donné Antonio et ses danseurs espagnols dans de la Grisi. La saison de Cuevas ces danses flamenco qui éveilleraient l'enthousiasme de n'importe quelle assistance et, en même temps, la compagnie Martha Graham qui, au Saville, fit le ravissement du public qu'elle a gagné. Elle présentait, entre autres, un

P : Paul Wilson.

Natalie Krassovska and John Gilpin in **La Esmeralda**, from « Notre Dame de Paris », by Victor Hugo. Mu : Cesare Pugni. Ch. : Nicholas Beriosoff. D-C : Nicola Benois. Festival Ballet Company. 1954.

« The skeleton of Victor Hugo's story makes an excellent ballet synopsis. »

« Le roman de Hugo fournit la matière d'un excellent scenario de ballet. »

of all things, we had a dance-drama that took place in the world of Emily Dickinson's imagination, and with a character called the Postponeless Creature. John Cranko, ever fertile, gave to the Sadler's Wells Theatre Ballet an effective bit of choreography (to music by Verdi) called *The Lady and the Fool,* in which a society beauty falls in love with a clown named Moondog. And presently the Ballets de France de Janine Charrat reached London. They will be remembered, I imagine, principally for *Les Algues* (music by Guy Bernard; choreography by Janine Charrat), a glum realistic pretends to be mad so that he can enter an asylum to be near his love. This was certainly playing on the nerves; but it was danced extremely well.

At the end of April the Moscow State Dance Company, without male dancers or scenary, gave some charmingly precise formation-dances at the Stoll. During June the Ballet Rambert presented at Sadler's Wells an extravaganza in seven scenes, *Lola Montez* (choreography wittily done by Jack Carter, with Anne Lascelles at the adventurous Lola). In July, on the stage of the Festival Hall, we had *La Esmeralda,* a ballet from Hugo's *Notre Dame de Paris,* with music by Cesare Pugni and choreography by Nicholas Beriosoff. (A critic wrote of this : " The skeleton of Victor Hugo's story makes an excellent ballet synopsis ", which should be good news for the shade of Hugo !) The ballet had its moments, and Nathalie Krassovska as Esmeralda (Nora Kovach also danced the part with effect for the Festival Ballet company). One of the endearing programmes of the year came shortly after this, that of the Basques at Sadler's Wells, among the most warming folk-entertainments we had had for a long time. Audiences left the theatre, recalling the zest of the Hoop dance, the whirl of the fandango, and the piping and drumming of Polenti Gezela, who was called a " txistulari soloist ".

Towards the end of September there was an important occasion when the Ballet du Théâtre National de l'Opéra de Paris appeared at Covent Garden for the first time. Balanchine's *Le Palais de Cristal* (to Bizet's Symphony in C) was memorable; and a final programme contained Lifar's arresting treatment of *The Firebird,* with Nina Vyroubova. Then, we were invited to the limited season, at the Princes Theatre, of the Javanese Ballet of Miho Haneygui.

Little of note has occurred in the last few months except the performance of two Frederick Ashton ballets, *Reginald and Armida* and *Variations on a Theme of Purcell,* each done by the Sadler's Wells Company at Covent Garden. Sveltlana Beriosova and Michael Somes danced uncommonly well in the first (music by Malcolm Arnold), tale of the enchantress Armida killed by a warrior's kiss. The second piece (to Benjamin Britten's music) is abstract ballet, drawn-out too long but danced with effect (in a walled Italian garden) by such artists as Elaine Fifield, Rowena Jackson, Nadia Nerina, and Alexander Grant. As I write, the Yugoslav Opera and Ballet is performing at the Stoll. Such productions as *Romeo and Juliet* and - in the strongest contrast - the folk-ballet of *The Gingerbread Heart* have been received with pleasure.

J.C. TREWIN

★ ★

THE SOVIET BALLET

THE art of the dance is today the most popular spectacle among Russia's broad masses.

Before the Revolution, there were only two ballet companies in the whole of Russia : those of the Imperial Theatres at Petersburg and Moscow. Today the Soviet Union has twenty-seven Ballet Theatres. In addition, as national cultures among the sister republics of the Soviet Union expand, dance companies are formed for the propagation of the most characteristic folk dances.

As a general rule, ballets presented in Soviet theatres are in three acts and their performance takes up an entire evening. This tradition has been passed down from the time of Tchaïkovsky, whose remarkable ballets *Swan*

The Lady and the Fool. Mu : Verdi. Ch : John Cranko. D : Richard Beer. Sadler's Wells Theatre Ballet Company, London, 1954.

The society beauty declares her love for the wandering clown, Moondog.

La belle dame déclare son amour au clown Chiend-de-Lune.

P : Denis de Marney.

drame dansé qui se situait dans le monde créé par l'imagination d'Emily Dickinson, avec un personnage qui s'appelait " la créature qu'on ne peut ajourner ". John Cranko, toujours fertile, donna au Sadler's Wells Theatre Ballet un très efficace morceau de chorégraphie (sur musique de Verdi) intitulé : *La Dame et le Bouffon;* on y voyait une belle dame du monde tomber amoureuse d'un clown nommé Chien-de-Lune. A ce moment, les Ballets de France de Janine Charrat sont arrivés à Londres. On s'en souviendra surtout, j'imagine, pour *Les Algues* (musique de Guy Bernard, chorégraphie de Janine Charrat). C'est une histoire réaliste et mélancolique qui raconte l'histoire d'une jeune amoureux qui se prétend fou pour pouvoir entrer dans une maison de santé et y rejoindre celle qu'il aime. Cela jouait sur les nerfs, mais était extrêmement bien dansé.

A la fin d'avril, la compagnie des Ballets d'Etat de Moscou — qui ne comprend ni danseurs masculins, ni décors — a présenté au Stoll un programme d'ensemble précis et charmant.

En juin, le Ballet Rambert a présenté au Sadler's Wells une " extravagance " en sept tableaux, *Lola Montez* : chorégraphie spirituelle de Jack Carter, avec Anne Lascelles dans Lola. En juillet, au Festival Hall, nous avons eu *La Esméralda,* un ballet tiré de *Notre-Dame de Paris,* de Victor Hugo : musique de Césare Pugni et chorégraphie de Nicholas Beriosoff. (A ce propos, un critique a écrit : " Le squelette du roman de Victor Hugo fait un excellent synopsis de ballet ". Ce qui doit réjouir les mânes de Hugo !) Le ballet a de bons moments, avec John Gilpin sous les traits de Gringoire et Nathalie Krassovska en Esmeralda. (Nora Kovach dansa également ce personnage avec beaucoup d'efficacité, pour la Compagnie du Festival Ballet). Un des plus séduisants programmes de l'année vint tout de suite après ceci : celui des Basques aux Sadler's Wells. Il constitue un des plus chaleureux divertissements populaires que nous ayons eus depuis longtemps : saveur des rondes dansées, pirouettes du fandango et enfin pipeaux et tambour de Polenti Gezela, qui s'intitulait : " soliste txistulari... ! ".

A la fin du mois de septembre, événement important avec la venue du Ballet de l'Opéra de Paris. On n'oubliera pas *Le Palais de Cristal,* composé par Balanchine sur la Symphonie en C de Bizet. Et une soirée de clôture comprenait l'interprétation surprenante de *L'Oiseau de Feu* par Lifar avec Nina Vyroubova. Ensuite, nous fûmes conviés à la courte saison (au Princes Theatre) du ballet japonais de Miho Haneygui.

Rien de bien notable durant ces derniers mois, si ce n'est la représentation de deux ballets de Frederick Ashton : *Renaud et Armide* et *Variations sur un Thème de Purcell,* donnés tous deux par la Compagnie des Sadler's Wells à Covent Garden. Svetlana Beriosova et Michaël Somes dansèrent exceptionnellement bien le premier, qui est l'histoire de l'enchanteresse Armide tuée par le baiser d'un guerrier (musique de Malcolm Arnold). La seconde œuvre (musique de Benjamin Britten) est un ballet abstrait, un peu tiré en longueur, mais efficacement dansé, dans un jardin italien clos de murs, par des artistes comme Elaine Fifield, Rowena Jackson, Nadia Nerina et Alexander Grant. Au moment où j'écris, l'Opéra et le Ballet Yougoslaves sont au Stoll. *Roméo et Juliette* et, en complet contraste, *Le Cœur de Pain d'Epices,* ballet populaire, ont été des mieux accueillis.

J.C. TREWIN

★ ★

LE BALLET SOVIETIQUE

L'ART chorégraphique est aujourd'hui le genre de spectacle favori des grandes masses populaires du pays des Soviets.

Avant la Révolution, il n'existait en somme, en Russie, que deux troupes de ballet, celles des théâtres impériaux de Pétersbourg et de Moscou. En ce moment, on compte en Union Soviétique 27 théâtres de ballet. En outre, à mesure que dans les républiques soviétiques sœurs s'épanouissent les cultures nationales, on voit se constituer des ensembles chorégraphiques qui propagent les danses populaires les plus caractéristiques.

En règle générale, les spectacles de ballet que présentent les théâtres soviétiques sont de trois actes; leur exécution prend toute une soirée. Cette tradition nous vient de l'époque de Tchaïkovski dont *Le Lac des Cygnes, La Belle au Bois dormant* et *Le Casse-noisettes,* véritables chefs-d'œuvre, sont jusqu'à présent les fleurons de presque tous les théâtres soviétiques d'opéra et de ballet.

Les théâtres soviétiques, tout en

Lake, *The Sleeping Beauty* and *The Nutcracker* are true masterpieces which still from the crowning glory of almost all Soviet ballet theatres and opera houses.

But while the classical ballets are kept devotedly in the repertoire, the Soviet theatres are also concerned with creating new dance spectacles, for which famous musicians compose the scores and dramaturgists who devote themselves exclusively to this difficult art write the libretti.

In the course of the last few years, the Great State Theatre of the USSR at Moscow, which is a veritable academy of opera and ballet, has staged numerous new Soviet ballets : among others, *The Fountain of Bakhtchissarai*, *The Flames of Paris*, *The Peasant Girl*, *The Prisoner of the Caucasus*, all by the composer B. Assafiev; *The Red Poppy* and *The Bronze Horseman* by R. Glière; *Cendrillon* and *Romeo and Juliet* by S. Prokofiev; *The Three Fat Men* by V. Oranski; *The Little Stork* and *Svetlana* by D. Klébanov; and *Tarass Boulba* by V. Soloviev-Sédoi.

Another Moscow ballet theatre, the Lyric Theatre, which bears the names of People's Artists of the USSR K. Stanislavski and V. Némirovitch-Dantchenko, has staged the following ballets : *The Merry Wives of Windsor* by V. Oransky, *Christmas Night* by B. Assafiev, *Lola* by S. Vassilenko, *Shores of Happiness* by A. Spadaveccia, *Aibolit* by I. Morozov, *The Merry Liar* by K. Kortchmarév, etc.

The majority of these ballets are shown as well on stages near Moscow, and also at Leningrad's two ballet theatres : the *Kirov* Opera and Ballet Theatre and the Little Opera House. Productions there have included, among others, *The Tale of the Priest and his Servant Balda*, *The Imaginary Fiancé* and *Youth* by M. Tchoulaki, *Ali-Batyr* by N. Guinanov, *Gayane* by A. Khatchatourian, *Laurencia* and *Tatiana* by A. Krein, *The Heart of the Mountains* by A. Balantchivadzé, *The Magic Veil* by S. Zaranek, *The Tale of the Dead Tsarina and the Seven Knights* by A. Dechovy, etc.

This enumeration of the ballets staged by four Moscow and Leningrad theatres itself bears witness to the wealth of the repertoire created by Soviet choreographers.

The subjects of the scenarios are inspired by the finest Russian and foreign classics. There are the poems of the great Russian poet Pushkin *(The Fountain of Bakhtchissarai, The Prisoner of the Caucasus, The Peasant Maid, The Bronze Horseman)* ; the works of the great writer N. Gogol *(Tarass Boulba* and *Christmas Night)*; Shakespeare's tragedy *Romeo and Juliet*, Lope de Vega's tragedy *Fontovejune*, Goldoni's comedies *The Imaginary Fiancé* and *La Locandiera* (The Lodger), and many others.

Folk-tales and legends, as well as fairy tales and tales of fantasy from Russian and foreign classics, are a precious source for ballet themes. One should mention, in particular, the Russian tales of *The Magic Veil* and *The Tale of the Dead Tsarina and the Seven Knights*, the Tartar legend of the gallant knight *Ali Batyr*, and others.

But the ballet theatre draws for its subjects also on the history of the liberating revolutionary struggle of different peoples. Thus the ballet *The Flames of Paris* evokes the French Revolution at the end of the eighteenth century, *The Red Poppy* episodes from the Chinese people's struggle for their national independence, and so forth.

However, the Soviet Ballet does not restrict itself to reflecting past events. The ballet *Shores of Happiness* shows us children in the young pioneers' camp "Artek", situated on the Black Sea at one of the most picturesque spots of the Crimea. The heroine of the ballet *Svetlana* is the daughter of a forester living on the edge of the far Siberian taiga. The ballet *Tania* tells of a courageous Soviet girl : a young partisan who wins fame by her patriotism and self-negating devotion during the great national war against the Nazi invaders.

There are also in the USSR many special children's and young people's theatres, which stage pieces drawn from the lives of children and those of school age. Usually, fantastic themes are here intermingled with contemporary ones. Thus the ballet *The Little Stork* shows the friendship between Soviet children and the children of other lands, as well as the world of birds and wild beasts, who get mixed up in the children's fantastic adventures. The merry ballet *Aibolit* tells of a generous doctor who tends all the creatures of the forest.

We may say that great ideological and artistic demands are made on the authors of libretti. Each ballet scenario is a finished piece with a well-developed subject and well-defined characters. To achieve this, the authors of libretti have to bear in mind dance and pantomimic means of expression, and to see to it that the spectacle is comprehensible without words or detailed explanations.

Les Flammes de Paris - The Flames of Paris, Nicolas Volkov. M : B. Assafiev. Bolshoi, Moscou.
In its endeavour to create new choreographic works the Soviet Theatre often resorts to historical subjects : here the French Revolution.

Dans leur effort pour créer de nouveaux spectacles chorégraphiques, les théâtres soviétiques empruntent volontiers leurs sujets à l'Histoire : ici, la Révolution française de 1789.

gardant précieusement les ballets classiques à leur répertoire, s'attachent à créer de nouveaux spectacles chorégraphiques pour lesquels d'éminents musiciens composent la musique et des dramaturges, qui se consacrent entièrement à cet art difficile, écrivent les librettos.

Au cours de ces dernières années, le Grand Théâtre d'Etat de l'U.R.S.S., à Moscou, véritable académie d'opéra et de ballet, a monté de nombreux ballets soviétiques nouveaux : *La Fontaine de Bakhtchissarai, Les Flammes de Paris, La Demoiselle paysanne, Le Prisonnier du Caucase* dus au compositeur B. Assafiev; *Le Pavot Rouge* et *Le Cavalier de Bronze* de R. Glière; *Cendrillon* et *Roméo et Juliette* de S. Prokofiev; *Les trois Gros* de V. Oranski; *La Petite Cigogne* et *Svetlana* de D. Klébanov; *Tarass Boulba* de V. Soloviev-Sédoi, et d'autres encore.

Un autre théâtre de ballet de Moscou, le Théâtre Lyrique, qui porte le nom des artistes du peuple de l'U.R.S.S., K. Stanislavski et V. Némirovitch-Dantchenko, a monté les ballets suivants : *Les Joyeuses Commères de Windsor* de V. Oranski, *La Nuit de Noël* de B. Assafiev, *Lola* de S. Vassilenko, *La Côte du Bonheur* de A. Spadaveccia, *Aibolit* de I. Morozov, *Le Joyeux Menteur* de K. Kortchmarév, etc.

La plupart de ces ballets sont représentés aussi bien sur les scènes de la périphérie, qu'aux deux théâtres de ballet de Léningrad : le Théâtre d'Opéra et de Ballet "Kirov" et le Petit Opéra. On y présente, en outre, des spectacles comme *Le Conte du Pope et de son Domestique Balda, Le Fiancé imaginaire*, et *Jeunesse* de M. Tchoulaki, *Ali-Batyr* de N. Guinanov, *Gayané* de A. Khatchatourian, *Laurencia* et *Tatiana* de A. Krein, *Le Cœur des Montagnes* de A. Balantchivadzé, *Le Voile magique* de S. Zaranek, *Le Conte de la Tsarine morte et des sept Chevaliers* de A. Dechovy, et autres.

Cette énumération des ballets montés par quatre théâtres de Moscou et de Léningrad témoigne à elle seule de toute la richesse du répertoire que les chorégraphes soviétiques ont créé.

Les sujets des scénarios sont inspirés des meilleurs œuvres des classiques russes et étrangers. Ce sont les poèmes du grand poète russe A. Pouchkine *(La Fontaine de Bakhtchissarai, Le Prisonnier du Caucase, La Demoiselle paysanne, Le Cavalier de Bronze)*; les œuvres du grand écrivain N. Gogol *(Tarass Boulba* et *La Nuit de Noël)*, la tragédie de Shakespeare *Roméo et Juliette*, la tragédie de Lope de Véga *Fontovejune*, les comédies de Goldoni *Le Fiancé imaginaire* et *La Locandiera*, et bien d'autres.

Contes populaires et légendes, de même que les œuvres fantastiques des classiques russes et étrangers, sont une source précieuse pour les thèmes des ballets. Citons, notamment, les contes russes *Le Voile magique, Le Conte de la Tsarine morte et des sept Chevaliers*, la légende tartare du preux Ali-Batyr.

Le théâtre de ballet tire également ses sujets de l'histoire de la lutte révolutionnaire libératrice de différents peuples. C'est ainsi que le ballet *Les Flammes de Paris* évoque la Révolution française de la fin du XVIII[me] siècle, *Le Pavot rouge* des épisodes de la lutte du peuple chinois pour son indépendance nationale, etc.

Le ballet soviétique, cependant, ne se borne pas à refléter les événements du passé. Le ballet *La Côte du Bonheur* nous montre des enfants dans le camp de jeunes pionniers "Artek", situé au bord de la Mer Noire dans un des sites les plus pittoresques de Crimée. L'héroïne du ballet *Svetlana* est la fille d'un garde-forestier qui vit au fond de la lointaine taiga sibérienne. Le ballet *Tania* évoque une vaillante fille du peuple soviétique, jeune partisane qui s'est illustrée par son amour de la Patrie et son dévouement plein d'abnégation pendant la Grande Guerre Nationale contre les envahisseurs nazis.

En U.R.S.S.S., il existe aussi de nombreux théâtres spéciaux pour enfants et jeunes, qui montent des pièces tirées de la vie des enfants et des écoliers des grandes classes. D'habitude, les motifs fantastiques s'y entremêlent aux motifs contemporains. Ainsi, le ballet *La petite Cigogne* montre l'amitié des enfants soviétiques et des enfants des autres pays, ainsi que le monde des oiseaux et des bêtes sauvages qui interviennent dans les aventures fantastiques des enfants. Le joyeux ballet *Aibolit* évoque un généreux docteur qui soigne tous les êtres de la forêt.

Disons que de grandes exigences idéologiques et artistiques sont présentées aux auteurs des librettos. Chaque scénario de ballet est, en somme, une pièce achevée avec un sujet développé et des personnages caractéristiques. Les auteurs des librettos tiennent compte en l'occurrence des moyens d'expression de la chorégraphie, la danse et la pantomime, et s'attachent à ce que le spectacle soit compréhensible sans paroles, sans explications particulières.

D'habitude, le scénario est écrit en collaboration étroite avec le compositeur et le maître de ballet chargé de monter le nouveau ballet. Ceci explique pourquoi la plupart des ballets soviétiques offrent un *ensemble* remarquablement harmonieux de dramaturgie, de musique et de chorégraphie.

Mais l'essentiel qui unit tous les créateurs d'un ballet, du dramaturge jusqu'à la ballerine, c'est leur désir d'atteindre à la vérité de la vie, à la sincérité de l'exécution, à un réalisme profond. Les ballets soviétiques n'en sont pas moins des spectacles intensément poétiques, pénétrés de sentiments humains profonds. C'est pourquoi le public considère un spectacle de ballet non pas seulement comme la démonstration de danses brillantes de la virtuosité des danseurs, mais comme de véritables drames, tragédies et comédies exprimés dans le langage du ballet.

Ce sont les mêmes principes de vérité et de beauté qui président à la création des nombreux spectacles nationaux que montent les théâtres de Kiev, Minsk, Tbilissi, Bakou, Erévan, Tachkent, Stalinabad, Achkhabad, Alma-Ata, Riga, Talline et autres capitales des républiques fédérées.

L'auteur du présent article a composé, depuis vingt ans qu'il travaille dans la dramaturgie chorégraphique, quinze librettos de ballet. Ce sont, notamment, les librettos des ballets *Les Flammes de Paris, La Fontaine de Bakhtchissarai, Le Prisonnier du Caucase, Cendrillon, La Demoiselle paysanne* et *Schéhérazade* (musique de Rimski-Korsakov). Certains dramaturges écrivent exclusivement des ballets. Citons : P. Abolimow (auteur des librettos *Aibolit, La Côte du Bonheur, Le Cavalier de Bronze, Mirandolina)*, J. Slonimski (auteur des ballets *Le Conte du Pope et de son Domestique Balda, Jeunesse, Conte de Printemps*, etc.). Des librettos de ballet sont composés

The scenario is usually written in close collaboration with the composer and the choreographer charged with staging the new ballet. This explains why the majority of Soviet ballets show a remarkably harmonious *ensemble* of dramaturgy, music and choreography.

But the focal point which unites all the creators of a ballet, from the dramaturgist to the ballerina, is their desire to reach life's truth, sincerity of execution, a profound realism. Nevertheless, Soviet ballets are also profoundly poetical spectacles, shot through with deep human feelings. That is why the public considers a ballet performance not only as a demonstration of brilliant dancing, as a virtuoso showpiece, but as real drama : tragedy and comedy expressed through the language of the dance.

The same principles of truth and of beauty rule over the creation of the numerous national spectacles staged by the theatres of Kiev, Minsk, Tbilissi, Bakou, Erévan, Tachkent, Stalinabad, Achkhabad, Alma-Ata, Riga, Talline and other capitals of the federated republics.

During the twenty years he has worked in the dramaturgy of the dance, the author of the present article has composed fifteen ballet libretti : notably, the libretti for *The Flames of Paris, The Fountain of Bakhtchissarai, The Prisoner of the Caucasus, Cendrillon, The Peasant Girl, Sheherazade* (music by Rimski-Korsakov) and others. Certain dramaturgists write nothing but ballets - thus, for example, P. Abolimov (author of the libretti *Aibolit, Shores of Happiness, The Bronze Horseman, Mirandolina)*, J. Slonimski (author of the ballets *The Tale of the Priest and his Servant Balda, Youth, Tale of Spring* etc.). Ballet libretti are also composed by choreographers, set designers and painters, dancers, poets and prose writers.

Soviet ballet theatres are at the moment preparing new spectacles. The author of these lines has written the libretto for the ballet *Spartacus*, based on Giovagnoli's novel of that name, which tells of the rising of the slaves in ancient Rome. The music for this ballet has been written by the composer Aram Khatchatourian. The famous Soviet composer Reyngold Glière is writing the music for the ballet *Tarass Boulba*, after the novel of the same name by N. Gogol. The young Azerbadjan composer K. Karaiev is writing the music for the ballet *The Seven Beauties*, the story of which is taken from a poem by the great Azerbadjan classic Nizami.

The Soviet people love the art of the dance and are very critical in their standards. The Soviet government widely encourages the activities of the masters in this art and ensures for them the most favourable conditions for creating new works. That is why ballet is developing and spreading in our country.

Nicolas VOLKOV

★

UNITED STATES

BALLET

IN March, 1954, Martha Graham, America's great exponent of non-classic dance, toured Europe with her company. As expected, the European reaction to her choreography and performing style was mixed. Some were tremendously excited by her sentient use of the whole body and her close interrelating of emotion and its kinesthetic expression. Others found her merely anti-balletic, tense, and fragmentary in design.

These contradictory reactions are far from unusual in the case of so creative an artist. There are those in her own country who still fail to place her in her rightful position as a creator uniquely in tune with her time and one who has awakened many to fresher ways of dancing.

To appreciate the range of her influence one need only watch the works of some of her younger contemporaries. In their subjective works, ballet choreographers Agnes De Mille and Jerome Robbins would be the first to acknowledge their indebtedness to Miss Graham. An even deeper indebtedness must be acknowledged by John Butler and Pearl Lang, two young choreographers who made impressive strides during 1954. Both were trained by Miss Graham and have performed in her company.

Mr. Butler's 1954 activities were widespread. He was choreographer for the New City Opera. He organized his own little concert company. He choreographied television operas like *Salome*. And he participated in many experimental dance projects on television programs like *Omnibus, Camera Three*, and *Adventure*.

While Mr. Butler's approach is for the most part narrational and sharply theatrical, his dance designs have the intensity and the formal discipline that clearly stem from his early training. This is also true of his vivid use of the dancer's torsoes.

Pearl Lang is staunchly a concert choreographer... exquisite and at the same time powerful as a dancer... endlessly searching and experimenting as a creator. Her large group works *And Joy is My Witness* and *Rites*, has much of the movement impulse of the Graham school of dance, but unlike Miss Graham, Pearl Lang seems to be able to choreograph works that have an objective identity, rather than being extensions of the choreographer's body and performing personality.

While the Graham introspection heads one sphere of influence in American dance, the extended perpendicularity of Russian ballet technique as distilled through Georges Balanchine, heads another sphere of influence. Many of the younger ballet choreographers have been deeply influenced by Balanchine's musical abstractions with their intricacy of muscular and spatial detail and their serene, fluid surface. Young Robert Joffrey, who gave his first full concert with company in the spring of 1954, is learning how to combine a Balanchine-like structural orderliness with fresh and colorful dramatic ideas.

Although the purely dramatic choreographers like Fokine, Massine, and Antony Tudor, command a wide audience following, they do not seem to influence other younger choreographers. When the Ballet Russe de Monte Carlo re-assembled last autumn, it made sure to include Fokine's *Sheherazade* in its repertoire. It imported Leonide Massine to rehearse his *Gaité Parisienne* and *Le Beau Danube*, and it commissioned him to create a new ballet based upon the adventures of Childe Harold.

La Fontaine de Bakhtchissarai - The Fountain of Bakhtchissarai, Nicolas Volkov. Mu : B. Assafiev. Bolshoi, Moscou.

The poems of Pushkin are frequently used as scenarios of ballets : The Fountain of Bakhtchissarai, The Prisoner of the Caucasus, The Peasant Maid, The Bronze Horseman...

Les grands poèmes de Pouchkine ont été fréquemment transposés en ballets: La Fontaine de Bakhtchissarai, Le Prisonnier du Caucase, La Demoiselle Paysanne, Le Cavalier de Bronze...

aussi par des maîtres de ballet, des peintres décorateurs, des artistes du ballet, des poètes et des prosateurs.

Les théâtres de ballet soviétiques préparent actuellement de nouveaux spectacles. L'auteur de ces lignes a écrit le libretto du ballet *Spartakus* selon le roman du même nom de Giovagnoli sur le soulèvement des esclaves dans la Rome antique. La musique de ce ballet est écrite par le compositeur Aram Khatchatourian. L'éminent compositeur soviétique Reyngold Glière écrit la musique du ballet *Tarass Boulba,* selon le roman du même nom de N. Gogol. Le jeune compositeur azerbaidjanais K. Karaiev écrit la musique du ballet *Les sept Belles* dont le sujet est emprunté à un poème du grand classique azerbaidjanais Nizami.

Le peuple soviétique aime l'art chorégraphique et lui présente de hautes exigences. Le gouvernement soviétique encourage largement l'activité des maîtres en cet art et leur assure les conditions les plus favorables pour créer de nouvelles œuvres. C'est la raison pour laquelle le ballet se développe et s'épanouit chez nous.

Nicolas VOLKOV

★

ÉTATS-UNIS

ACTIVITES CHOREGRAPHIQUES

En mars 1954, Martha Graham, la grande adepte, en Amérique, de la danse non-classique, a fait une tournée en Europe avec sa compagnie. Comme il fallait s'y attendre, l'accueil fut partagé. D'aucuns se montrèrent enthousiasmés par sa complète utilisation de tout le corps ainsi que par sa façon de relier étroitement l'émotion et l'expression. D'aucuns jugèrent son style antichorégraphique, raide et fragmentaire.

Ces réactions contradictoires sont très normales à propos d'une artiste aussi originale. Son propre pays ne lui a pas encore donné la place qui revient à son esprit créateur, toujours à l'unisson avec son temps.

Pour apprécier l'étendue de son influence, il n'y a qu'à observer ce que font quelques-uns de ses plus jeunes contemporains. Agnès de Mille et Jerome Robbins seraient les premiers à reconnaître ce qu'ils doivent à Miss Graham. Une dette plus considérable encore est celle de John Butler et Pearl Lang, deux jeunes chorégraphes qui ont fait leur chemin au cours de 1954. Tous deux ont reçu l'enseignement de Miss Graham et ont travaillé dans sa compagnie.

En 1954, Butler, chorégraphe au New York City Opera, organisa sa propre petite compagnie. Pour la télévision, il a réglé les danses d'opéras comme *Salomé.* Il a pris part aussi à des arrangements de danses expérimentales, également pour la télévision, parmi lesquels : *Omnibus, Caméra n° 3* et *Aventure.*

Le style de Butler est en grande partie narratif et fortement théâtral, mais le dessin de ses ballets a l'intensité, la discipline formelle, qui résultent de l'enseignement qu'il a reçu. Ceci est vrai aussi pour la mobilité qu'il impose aux mouvements du torse.

Pear Lang est nettement une chorégraphe de récital : danseuse exquise et en même temps virtuose, perpétuellement en quête de nouvelles expériences. Ses œuvres d'ensemble : *La Joie est mon Témoin* et *Rites* doivent beaucoup à l'école de Graham, mais à l'opposé de celle-ci, Pearl Lang semble capable de monter des œuvres qui ont une identité propre et cessent d'être le simple prolongement de la personnalité du chorégraphe.

L'introspection à la Graham domine toute une partie de la danse américaine, mais la technique du ballet russe, répandue par George Balanchine, s'est créé une autre sphère d'influence. Chez bien des jeunes chorégraphes, on observe l'influence des abstractions musicales de Balanchine, très compliquées dans le détail mais, en surface, fluides et sereines. Le jeune Robert Joffrey, qui, au printemps de 1954, a présenté sa compagnie dans son premier grand spectacle de ballets, apprend à concilier une structure ordonnée à la Balanchine avec des idées dramatiques neuves et colorées.

Bien que des chorégraphes purement dramatiques comme Fokine, Massine et Antony Tudor aient acquis l'attention d'un public nombreux, ils ne semblent pas avoir fait école. Quand le Ballet Russe de Monte-Carlo s'est reformé l'automne dernier, il a repris la *Shéhérazade* de Fokine dans son répertoire. On appela Leonide Massine pour lui faire

Antony Tudor's major works like *Pillar of Fire* and *Romeo and Juliet,* have not been performed during the past few years. But now that Mr. Tudor and his favorite dancers, Hugh Laing and Nora Kaye, have returned to the ranks of The Ballet Theatre, it will be interesting to see how this sensitive choreographer in the Fokine tradition will fare in a ballet world that has been more and more dominated by Balanchine and the Russo-American classicism of the New York City Ballet.

Although Martha Graham has exercised a profound influence upon her time, there is a chance that her works may seem a little less vital or even to a degree dated when she no longer performs in them. Time will tell.

Time has already told in a most favorable way in the works of modern dance choreographer, Doris Humphrey. Recipient of the Third Annual Capezio Award in 1954 for her "creative leadership in the modern dance and especially for the repertoire of high distinction with which she has enriched it", Miss Humphrey created her eleventh work for the José Limon Company. Called *Felipe el Loco,* the work had an almost romantic theatricality and utilized the members of the Limon Company with unusually deep insight into their personal capabilities.

During the past few seasons, Miss Humphrey has also been reviving her early pre-Limon works like *Soaring, Variations* and *Conclusion from New Dance, Passacaglia in C Minor,* and *With My Red Fires.* And at the present time she is reviving *Life of the Bee* for a new company of very young dancers whom she is training in repertoire at the Juilliard School of Music in New York City. As one watches these older works, as well as the newer ones that Miss Humphrey has created for Limon, one constantly marvels at their complete lucidity; the strength and conviction of their emotional content; the order and vitality of their dance structure; and their deep musicality. Should the José Limon Company tour Europe (as it recently toured South America), it is probable that the reception accorded Doris Humphrey's works might be more consistent than that accorded the works of Martha Graham. For the Humphrey works, warm and feeling as they are, have a classic detachment that is more reassuring to some audiences than the more immediate passion of Martha Graham's monumental works.

Although José Limon is a performer of elegance and human appeal, his choreography, with the notable exception of *The Moor's Pavane,* has been competent but not especially impressive. Because he was trained by Doris Humphrey and has worked in such close association with her, his dances seemed never quite freely conceived. But his 1954 work, *The Traitor,* based upon the final betrayal of Jesus, marks a trend in a new direction — a sculptural, deeply muscular use of dance movement that may indicate on Mr. Limon's part a striving for a new dance language. And that would be most encouraging. For, with the exception of certain gifted solo choreographers like Sybil Shearer and Carmalita Maracci, much of the creative activity in American dance during the past decade has tended to reflect the trends set in motion by Humphrey, Graham, and Balanchine.

Doris HERING

THE news on Broadway today is international. At long last, a bridge has been built between that fabulous highway and the theatre-minded cities of the world across which American artists, musicians and dancers can travel with the help and blessing of their government. The first important gesture of the new International Exchange Program of the American National Theatre and Academy (ANTA), sponsored and in some measure, supported by the State Department, is a *Salute to France,* a sort of American Festival of Arts which, as its title indicates, will be offered in Paris in "appreciation of France's leading position in the stream of western culture and in acknowledgment of American's cultural debt to France", as Robert W. Dowling, Chairman of ANTA's Board of Directors, expressed it. The plan originated in a suggestion by the French Ministry of Fine Arts to Ambassador Dillon, who consulted with Robert W. Dowling as Chairman of the ANTA Board. A special Committee of ANTA was immediately organized, advisory panels of critics and leaders in the arts set up and the project duly launched, under the highest official patronage on both sides of the Atlantic.

The *Salute to France* will open with a gala performance of the Philadelphia Orchestra at the Paris Opera House on May 19th. The orchestra will give several concerts, one in the Palais de Chaillot. The New York City Ballet will appear and there will be a special production of Robinson Jeffers' version of the *Medea,* starring Judith Anderson, and directed by Guthrie McClintic, as well as a brillant cast in Thornton Wilder's *The Skin of our Teeth,* and a new production of *Oklahoma,* under the banner of its authors, Richard Rodgers and Oscar Hammerstein II. These last events will be part of the second Festival of Dramatic Art of the City of Paris.

The International Exchange Program of ANTA is important, indeed eventful, news because it marks the first active participation of the United States government in making known the work of American artists abroad. The artists of Europe and of England — Jouvet, Barrault, Renaud, Olivier, Leigh, Gielgud, to name a few — have been sent as cultural ambassadors to many lands, but with the exception of American participation in the West Berlin Festival during recent years, American performing groups could only take part in international events when individuals' financial backing could be secured, or when a limited engagement could pay for itself in one or two larger centers. The new International Exchange Program has already assisted *Porgy and Bess* in its spectacularly successful tour of the Near East; Zagreb, Belgrade, Cairo, Athens, Tel Aviv and Milan. The distinguished American dancer, Jose Limon and his company went to South America, Isaac Stern and Ervin Laszlo to Iceland. Future plans envisage ballet and theatre companies as well as individual artists taking the best offerings possible to the free and friendly countries of the Near and Far East under the banner of ANTA - the United states Centre of the International Theatre Institute - across the "bridge" provided by the International Exchange Program .

Rosamond GILDER

répéter sa *Gaîté Parisienne* et son *Beau Danube;* on lui demanda en outre de créer un nouveau ballet d'après les aventures de Childe Harold.

Les œuvres majeures d'Antony Tudor, comme *Le Pilier de Feu* et *Roméo et Juliette* n'ont pas été représentées depuis plusieurs années, mais à présent que Tudor et ses danseurs favoris, Hugh Laing et Nora Kaye, ont repris leur place au Ballet Theatre, il sera intéressant de voir comment ce chorégraphe sensible se comportera dans un monde qui a été de plus en plus dominé par Balanchine et le classicisme russo-américain du New York City Ballet.

Bien que Martha Graham ait exercé une profonde influence sur son temps, il y a des chances que son œuvre perde un peu de sa vitalité ou même se mette à dater, quand elle cessera de s'y produire en personne. L'avenir nous le dira.

Il a déjà parlé pour Doris Humphrey. Lauréate du prix Capezio en 1954 " pour son rôle créateur dans le domaine de la danse moderne, et plus spécialement pour le répertoire hautement distingué dont elle l'a enrichi ", Miss Humphrey a créé sa onzième chorégraphie pour la compagnie José Limon. Sous le titre *Felipe el Loco,* cette œuvre a une valeur dramatique presque romanesque et utilise les membres de la Compagnie Limon avec une juste compréhension de leurs capacités. Durant les dernières saisons, Miss Humphrey a également remis à la scène ses travaux antérieurs, par exemple *Soaring* (Avec Elan), *Variations* et *Conclusion d'une nouvelle Danse, Passacaille en do mineur* et *Avec mes Feux rouges.* Elle remonte à présent *Vie de l'Abeille* pour une nouvelle compagnie de danseurs très jeunes qu'elle a fait travailler à l'Ecole de Musique Juilliard de New York. On s'émerveille constamment de cette lucidité parfaite, de la force et de la conviction de ce fond émotif, de l'ordre et de la vitalité de ces structures, ainsi que de leur profonde musicalité. Si la compagnie de José Limon visitait l'Europe (comme elle a visité l'Amérique du Sud), il est probable que l'on accueillerait les ouvrages de Miss Humphrey moins défavorablement que ceux de Miss Graham. Leur chaleur et leur sensibilité ne leur enlèvent pas une sorte de détachement classique qui rassure davantage le public que la passion plus immédiate dont témoigne Miss Graham.

Quoique José Limon soit un exécutant d'un charme élégant et humain, sa chorégraphie, à l'exception de sa *Pavane du Maure,* n'est point spécialement impressionnante. Parce qu'il a été l'élève de Doris Humphrey et qu'il a tant travaillé avec elle, ses danses ne semblent jamais librement conçues. L'un de ses ouvrages de 1954, *Le Traître,* fondé sur la trahison finale infligée à Jésus, marque pourtant une tendance vers une direction nouvelle : un emploi sculptural, nettement musculaire, du mouvement de la danse. Point de départ vers un langage chorégraphique nouveau ? Cela serait encourageant. Car, à part quelques bonnes chorégraphes solistes comme Sybil Shearer et Carmelita Maracci, le plus clair de l'activité créatrice dans la danse américaine pendant ces dix dernières années a été le reflet des tendances exprimées par Humphrey, Graham et Balanchine.

Doris HERING

☆

Aujourd'hui, les nouvelles de Broadway sont d'ordre international. Un pont s'établit enfin entre cette grande rue fabuleuse et les villes du monde où l'on aime le théâtre. Désormais, les artistes américains — musiciens, danseurs, acteurs — pourront se produire à l'étranger avec l'aide et la bénédiction du gouvernement des Etats-Unis.

Le Plan d'Echanges Internationaux, mis sur pied par l'American National Theatre and Academy, prévoit une première réalisation importante, soutenue et partiellement payée par le Département d'Etat.

C'est une sorte de Festival Artistique Américain, intitulé *Salut à la France* " en hommage au rôle prépondérant que joue la France dans la culture occidentale et comme une reconnaissance de la dette spirituelle que l'Amérique se reconnaît envers ce pays ". Ainsi s'est exprimé Robert W. Dowling, président de l'ANTA.

Le projet est né d'une suggestion faite à l'Ambassadeur Dillon, par le Ministère français de l'Education Nationale. Le diplomate conféra aussitôt avec le président de l'ANTA, qui constitua un comité de travail, entouré de commissions consultatives de critiques et de personnalités artistiques, et le projet fut arrêté, sous les plus hauts patronages officiels des deux côtés de l'Atlantique.

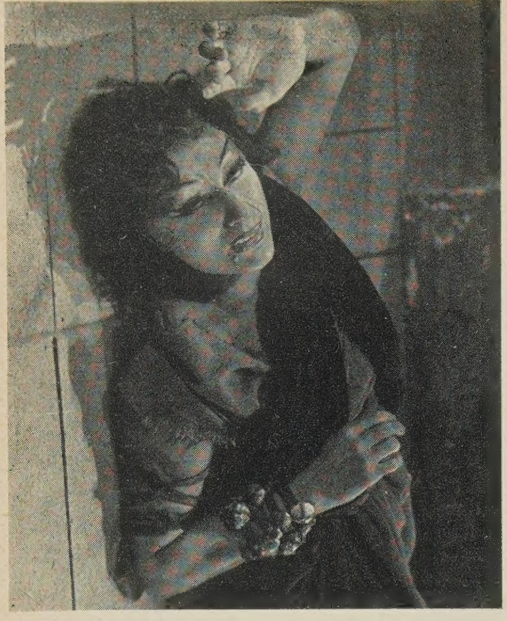
Le *Salut à la France* s'ouvrira le 19 mai 1955, par un concert de gala donné à l'Opéra de Paris par l'orchestre de Philadelphie. Le même orchestre donnera ensuite d'autres concerts, dont un au Palais de Chaillot. Le New York City Ballet sera présent. La *Médée* de Robinson Jeffers, avec Judith Anderson, sera remontée sous la direction de Guthrie Mc Clintic. On verra encore *The Skin of our Teeth* (Par le Trou de l'Aiguille) de Thornton Wilder, avec une brillante distribution, et une nouvelle présentation de *Oklahoma,* la fameuse comédie musicale de Richard Rodgers et Oscar Hammerstein II. Ces trois spectacles figureront au deuxième Festival d'Art Dramatique de la Ville de Paris.

Le Plan d'Echanges Internationaux de l'ANTA fera vraiment date, car il marque la première contribution du gouvernement américain à la diffusion artistique à l'étranger. De grands artistes d'Europe et d'Angleterre (Jouvet, Barrault, Renaud, Gielgud, Olivier et Leigh notamment) ont eu l'habitude d'être envoyés à travers le monde comme de véritables ambassadeurs culturels. Mais, si l'on excepte une participation au Festival de Berlin-Ouest, les artistes américains n'avaient jusqu'ici pris part à des manifestations internationales qu'en en prenant personnellement et entièrement les risques financiers.

Déjà le nouveau Plan d'Echanges Internationaux a concouru à la tournée — et au succès spectaculaire — de *Porgy and Bess* dans le Proche-Orient : Zagreb, Belgrade, Le Caire, Athènes, Tel Aviv et Milan. Un remarquable danseur américain, José Limon, put aller en Amérique du Sud avec sa compagnie. Isaac Stern et Ervin Laszlo ont été en Irlande.

Dans l'avenir, les ballets et les troupes théâtrales aussi bien que les artistes isolés pourront répondre à l'invitation des pays amis, sous la bannière de l'ANTA, Centre américain de l'Institut International du Théâtre.

Rosamond GILDER



Judith Anderson in **Medea**, Robinson Jeffers. M : Guthrie Mc Clintic. C : Castillo.

P : Ernest Bachrach.

SALUT A LA FRANCE

This is the title chosen for the American Festival of Arts to be held in Paris during the summer of 1955.

For the first time in the history of the United States the Government has granted credits for the promotion of art abroad. We may perhaps interpret this as a new policy, better calculated than any other to serve the cause of international understanding.

C'est le titre que donnent les Etats-Unis à un ensemble de manifestations artistiques qui se dérouleront à Paris au cours de l'été 1955.

Pour la première fois dans l'histoire des Etats-Unis, le Gouvernement affecte des crédits à la diffusion artistique à l'étranger. Il faut y voir le point de départ d'une politique susceptible, mieux que n'importe quelle autre, de servir la compréhension internationale.

Oklahoma, Richard Rodgers - Oscar Hammerstein. Ch : Agnès de Mille.

P : Graphic.

STATEMENT REQUIRED BY THE ACT OF AUGUST 24, 1912, AS AMENDED BY THE ACTS OF MARCH 3, 1933, AND JULY 2, 1946 (TITLE 39, UNITED STATES CODE, SECTION 233) SHWING THE OWNERSHIP, MANAGEMENT AND CIRCULATION OF **World Theatre** (Le Théâtre dans le monde), published quarterly at New York, New York for October 1, 1954.

1. The names and addresses of the publisher, editor, managing editor and business managers are : ELESEVIER S.A., 26, Chausée de Charleroi, Brussels, Belgium (Publisher); R. Hainaux, 24, Avenue de l'Atlantique, Brussels (Editor); Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Brussels, Belgium (Managing Editor); Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Brussels, Belgium (Business Manager).

2. The owner is : ELSEVIER S.A., 26, Chaussée de Charleroi, Brussels, Belgium. The sole distributor for the U.S.A. is : Robert M. Mac Gregor, d/b/a THEATRE ARTS BOOKS, 224, West 4th Street, New York 14, New York; Robert M. Mac Gregor (Business Manager).

3. The known bondholders, mortgagees, and other security bolders owning or holding 1 percent or more of total amount of bonds, mortgagees, or other securities are : NONE.

4. Paragraphs 2 and 3 include, in cases where the stockholder or security holder appears upon the books of the company as trustee or in any other fiduciary relation, the name of the person or corporation for whom such trustee is acting; also the statements in the two paragraphs show the affiant's full knowledge and belief as to the circumstances and conditions under wich stockolders and securitty holders who do not appear upon the books of the company as trustees, hold stock and securities in a capacity other than that of a bona fide owner.

ROBERT M. MAC GREGOR
Signature of Business Manager

Sworn to and subscribed before me this 22nd day of October, 1954.
MARTIN FERBER, Notary Public. My commission expires March 30, 1956.

Editeur responsable
Le Directeur-Gérant : Th. Meddens
230, avenue Franklin Roosevelt, Bruxelles

Imprimerie Liberator
13, rue Destouvelles - Bruxelles
Imprimé en Belgique
Avril 1955